ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN TIMIȘOARA

ŞTIINŢE FILOLOGICE

XVII

1979

ANALELE UNIVERSITĂŢII DIN TIMIŞOARA

ŞTIINŢE FILOLOGICE

XVII

1979

ANALELE UNIVERSITĂŢII DIN TIMIŞOARA
ŞTIINŢE FILOLOGICE

*

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb precum şi orice corespondenţă se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie a revistei *Analele Universităţii din Timişoara.*

Adresa Redacţiei:
Universitatea din Timişoara
Facultatea de filologie
Bd. V. Pârvan nr. 4
1900 TIMIŞOARA
R. S. ROMANIA

ANALELE UNIVERSITATII DIN TIMIŞOARA
SERIA ŞTIINTE FILOLOGICE
XVII, 1979

SUMAR

TEORIE ŞI ISTORIE LITERARĂ

LINGVISTICĂ

NOTE ȘI DISCUȚII

RECENZII

ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE TIMISOARA
SÉRIE SCIENCES PHILOLOGIQUES
XVII, 1979

SOMMAIRE

THÉORIE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE

LINGUISTIQUE

NOTES ET DISCUSSIONS

COMPTES RENDUS

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ТИМИШОАРСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

СЕРИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК

ТОМ XVII, 1979 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

ЗАМЕТКИ И ДИСКУССИИ

РЕЦЕНЗИИ

CĂLĂTORIILE LUI ASACHI SAU ASPIRAŢIA SPRE UNIVERSALITATE

de

LUCIA JUCU-ATANASIU

"... la dulcea patrie/Gîndeşte-un călător!"

(*Primăvara*. Anacreontică. 1826)

Demersul nostru critic îşi propune să suplinească o lacună: schiţarea profilului de călător al lui Asachi "supt umbră acufundat" (Al. Hrisoverghi, *Fragmente* (VII), în raport cu celelalte aspecte ale personalităţii sale, de om "trebuitor la acele vremi" (cum spunea Neculce despre spătarul Milescu).

Viaţa sa stă sub semnul călătoriei încă de la naştere, strămoşii fiind transilvăneni probegiţi în Moldova. După o perioadă bucovineană ajunge la Lemberg, unde, la opt ani, începe studiile oficiale, în acest centru vechi de cultură umanistă şi luministă ("studiato a Leopole da 1796 fin 1804"). Cunoştinţele dobîndite aici, chiar dacă el nu a ajuns nici doctor în filozofie, nici inginer şi arhitect[1], îi vor fi utile întreaga viaţă. Studiile sînt întrerupte datorită chemării tatălui său la Iaşi, dar episodul ieşean este de scurtă durată, din cauza sănătăţii şubrede A. plecînd la Viena, în vara anului 1805 ("studiato a Viena fin 1807"). Pe lîngă învăţătură, ca şi Gh. Lazăr, participă la viaţa capitalei imperiale, asistînd la intrarea trupelor franceze. Tînărul student, în urma campaniilor napoleoniene, cît şi a tratatului de la Tilsit, devine conştient de rolul pe care trebuie să-l aibă în ţara sa şi, înainte de a se întoarce, merge în Italia, motivînd gestul: "la patrie avait besoin avant tout d'être *éclairée par des études classiques propres à réveiller l'ésprit de nationalité roumaine*, que le gouvernement fanariote , s'efforçait d'éteindre. A cet effet, désirant d'abord se retremper à la source de cette nationalité, il se rendit à Rome"...[2] [subl. ns.] . La întărirea conştiinţei naţionale adăugăm şi "dorinzza de a atinge din fîntîna cerchării filologice sci amorul pentru lucrările antice", (*Proiniul*), care îl determină să facă popasul italian în "Roma cea mărită", între anii 1808-1812. Viaţa tînărului cu ochii larg deschişi spre lumea prin care trece, este însemnată nu numai de emoţia trezită de "capodoperile artei" şi "fenomenele naturei acestei ţări clasice", ci şi de pasiunea sa statornică pentru Bianca Milesi (între 1809-1869), alcătuind unul din cele mai pure şi trainice romane de dragoste ale literaturii noastre, al cărui motto l-a pus chiar eroul său:"amo-

rul care naşte din virtute este nemuritoriu"[3]. Cimentată în mediul artistic, ştiinţific şi politic (în care se dezbat ideile Risorgimentului; vezi numele citate în *Esquisse biographique)*, iubirea lor transformă călătoria lui A. dintr-un pelerinaj la locurile sfinte ale romanităţii şi dintr-un act de cult faţă de literatura Antichităţii şi a Renaşterii, într-o iniţiere în viaţa social-politică şi culturală italiană, oficiată, în primul rînd, de iubita sa. "George Moldoveanul" nu face impresia unui "forestiere" în viaţa mondenă a Romei şi cu atît mai puţin în poeziile din ciclul "La Leucaide", în care Alviro, Corintio-Alviro, Alviro Dacico mărturiseşte, "in carne tosco", ţinuta de peregrin nefericit, încarcerat în iubirea sa profundă pentru Leuca, Lefca şi Cinzia, aşa cum face şi în *Raccolta della Poesie...* . Analzînd *Fragmentul din memoriile* călătoriei unui român din 1801 ce anticipă, prin verva povestirii şi anecdotică, relatările lui V. Alecsandri, cît şi poeziile în care apare Italia, desprindem imaginea clasică a unei Italii perfecte prin natură şi trecut, ţara "străbunilor" fiind văzută, ca într-un *Cîntec [al] gintei latine*. Viziunea Romei, un munte "din palaturi surupate şi mormînturi adunat", încifrînd originea noastră, dar şi perenitatea cetăţii prin geniile Italiei, frumuseţile ei ("grădina Europei") şi armonia limbii ("rostul dulce sună") - este unică în literatura română premodernă. Venit din "Dacia umbroasă", A. este îndrăgostit de peisajul sudic, în care integrează iubirea pentru Bianca, aşa cum vor face V. Alecsandri şi D. Zamfirescu (vezi *Către cugetarea mea, Patima I* ş.a., unde apar motive poetice noi în literatura noastră, exprimînd sentimentele cu gingăşie şi pudoare, anticipînd lirica eminesciană). Pregătirea sa artistică, talentul poetic, iubirea, l-au făcut mai receptiv la frumos decît pe alţi călători români în "ţara clasică", cantonaţi în cercetarea trecutului. De aici el revine la Iaşi, în 1812, pentru a contribui la dezvoltarea culturii naţionale. Din nefericire pentru Moldova, dar şi pentru modul cum va fi privit de posteritate, A. nu valorifică experienţa politică progresistă acumulată în Italia.

Dintre călătoriile ulterioare ale vieţii sale reţinem refugiul din 1821 (cu ecou literar în poezia *Nestatornicia lucrărilor lumei, Cîntec de societate, compus în emigraţie. 1821*, ce limpezeşte apele scepticismului într-un optimism caracteristic luministului A.) şi trimiterea ca agent diplomatic la Viena (1822-1827), episod marcat de preocupări literare[4]. Reîntors, în 1827, A. reia activitatea de promovare a culturii româneşti, proaspătul "agă" bucurîndu-se de încrederea domnilor şi de stima contemporanilor. Cea mai importantă contribuţie de ordin politic este colaborarea la redactarea Regulamentului Organic, expresie a convingerilor sale politice, dar şi cauză a "învechirii" sale: cînd epocii regulamentare îi ia locul cea revoluţionară, A. este înlocuit în conştiinţa vremii prin M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, C. Negri, A. Russo ş.a., corespunzători noilor idealuri. Odios în ochii unor tineri revoluţionari, A. devine un izolat[5], purtînd pecetea regulamentară, decoraţia împăratului Nicolae,

primită în 1830, cînd, "în diregătorie de secretariu" al delegaţiei moldovene, a plecat la Petersburg, pentru a supune împăratului, spre cercetare, proiectul noii legi. Călătoria, oficială, între 15 mai - 21 noiembrie 1830, se reflectă în însemnările de drum pe care le trimite, prin curieri speciali, spre publicare, *Albinei româneşti* (nr. 61-94/1830, cu întreruperi).

Extract[ul] din jurnalul unui călătoriu moldovean l-am putea subîntitula *Insemnare a călătoriei mele, făcută în anul 1830*, parafrazînd *Insemnare[a]* ... lui D. Colescu, călătorul pe malurile Nevei fiind un alter ego al drumeţului muntean spre izvoarele Dunării, cu variante impuse de specificul concepţiei luministe asupra "regenerării" societăţii româneşti. Ţinuta patriotică şi luministă asemănătoare a celor doi "reporteri" nu este numai implicită (observaţiile făcute), ci şi explicită (în fragmentele iniţiale şi finale), exprimînd profesiunea de credinţă a "preumblătoriului" moldovean, asemănătoare cu cea a lui D.G., Gh. Lazăr, B.P. Mumuleanu, "scoposul călătoriului" fiind acela de a da o pildă de *călătorie luministă:* "a aţîţa dorinţa celor ce pot călători ca, aflîndu-se în o ţară străină, să cerceteze cu amăruntul toate pentru a lor îndeletnicire şi *folosul patriei*, în care să aducă bunele deprinderi şi îmbunătăţirile vieţuirei sociale..."[6] [subl. ns.] . Insemnările de călătorie în Rusia constituie un prilej de a aprecia "talentul şi ghibacia oamenilor" (v. şi *Satira asupra omului ...)*. Călătorind pentru a învăţa, drumeţia era menită "a înlesni, afară de shoală, obşteasca luminare a tineremei şi a poporului" (*Icoana lumii*, nr. 1/1840), credinţa sa reeditînd pe cea a lui D.G. ("... această vedere de felurimea obiceiurilor a fieşcăreia naţie nu este mică şcoală pentru oricare om", *Insemnare[a] ...)* şi anticipînd pe cea a lui Gr. Platon, în coloanele *Univers[ului]* : "Cîte învăţături bune poate culege cineva de prin alte staturi bine organizate! (nr. 33/1847). Din călătoria în Rusia A. se întoarce nu numai cu o decoraţie, ci şi cu o experienţă de viaţă oglindită doar parţial în memorial, probabil din cauza prudenţei: în 1830, ca slujbaş al Moldovei regulamentare, nu îndrăznea să scrie despre aspectele deficitare ale ţarismului. Indicaţia teoretică este respectată în practica sa de *reporter*, ochii minţii îndreptînduse mereu spre Moldova, dar proporţia părţilor *ţară străinătate* este alta decît la D.G. şi nici tablourile lor nu sînt atît de cuprinzătoare. Ca şi pentru călătorul muntean memorialul este o modalitate de exprimare a crezului luminist, reprezentînd încă o posibilitate de acţionare, cu eficienţă, în scopul educării morale şi artistice a societăţii moldovene. Ambii sînt scriitori militanţi, convinşi de necesitatea ca literatura să împlinească o funcţie naţională, socială şi morală în primul rînd, apoi o funcţie estetică, concepţie pe care o manifestă, de altfel, toţi scriitorii epocii premoderne.

Întocmai lui D.G. este preocupat de problemele politice, sociale, economice şi culturale, soluţiile fiind comune şi cu ale altor luminişti români

pentru care "dragostea patriei [...] este binele public". Idealul social-politic, "unirea spre folosul obştii", fusese exprimat, versificat, încă în 1822 (*La Moldoveni ...*). "Buna rînduială şi liniştita vieţuire" a lui D.G. au corespondent în memorialul lui A. paginile despre Petru cel Mare, "bărbat extraordinariu", "urzitoriul de mărirea şi puterea Rosiei", "începătoriul fericirei şi a înfăimărei" poporului rus, prezentat de A. şi într-o dramă şi în nuvele, ca o permanenţă a unui simbol al luptei pentru civilizaţie şi cultură, pusă în slujba dragostei de ţară ("sfinţind toate minutele vieţei pentru binele patriei"). Elogiind pe Petru I, ca şi Mumuleanu în 1825, evocîndu-i meritele în edificarea unei "luminate Rusii", nu numai a unei capitale, A. propune românilor o *pildă*, o altă *oglindă ideală*, a unei alte "luminate Europe" decît cea prezentată de D.G. . Spre deosebire de acesta, A. abia schiţează tabloul social, el nu-şi propune să redea viaţa diferitelor clase sociale din Rusia, cu raporturile dintre ele, procesul social pe care-l face D.G. nu apare, interesul deplasîndu-se asupra factorului economic şi cultural. Ca şi D.G., I. Tăutu, Mumuleanu ş.a., A. înţelege importanţa dezvoltării burgheziei, el însuşi fiind burghez, prin condiţia sa de dascăl şi de proprietar al unei fabrici de hîrtie. Vizînd evoluţia societăţii româneşti, este atent la dezvoltarea meşteşugurilor, fabricilor şi maşinilor, industriei miniere, comerţului (în special maritim), factori de regenerare economică discutaţi permanent, încît memorialul devine o pledoarie pentru sprijinirea burgheziei române în ascensiune, pentru ca, aidoma Rusiei, şi Ţările Române să înainteze "repede [...] în civilizaţie" (vezi şi oda *Către împăratul Alexandru I-ti* (1817). Ca şi D.G., nici în clipele de autentică emoţie A. nu uită că trebuie să instruiască cititorul, fie că se află pe insulele Nevei, fie că este la Peterhof, unde o "promenadă" va face şi Al. Dumas-tatăl. Accentul cade pe funcţia civilizatoare a comerţului, aşa cum reiese şi din revistele îndrumate de A. (*Icoana lumei, Spicuitorul moldo-romîn*), din piesa *Intornarea plăieşului din Anglia*(1850) sau din poezii (*Restaurarea şcoalelor naţionale în Moldova, la 1828, Vaporul pe Dunăre ...*, 1854) şi din unele nuvele istorice. În memorial consideraţiile despre palatul Bursei din Petersburg, stampa lansării unor "vase de linie", schiţa de la Institutul de orbi, descrierea mijloacelor de transport acvatice (explicaţia mecanismului de funcţionare a "piroscafului" amintind prezentarea "vasului de vapor" de către D.A.), toate constituie o dovadă indelebilă a importanţei pe care A. o acordă comerţului maritim, conceput ca o modalitate a deschiderii noastre spre universalitate. Mai puţin interesat de agricultură decît D.G., călătorul moldovean rămîne uimit de "măiestria" grădinăriei practice", descrierea "pieţei fructorilor" fiind o pagină ilustrativă nu numai pentru curiozitatea de a reţine mercurialul pieţei, ci şi pentru darul de a creiona un tablou exotic, ce anticipă "dezmăţ[ul] herbal" al Anei Blandiana, scriitoarea transformînd proza de notaţie a lui A. în proză poetică[7]. A. observă şi alte aspecte ale civi-

lizației: organizarea pompierilor ("tolumbagii" cu "tegurele" și "fănare", stînd în "turn de lemn" în toate cartierele) și preocupările edilitare (considerațiile despre casele de "ospăț" ni-l arată sensibil la comoditatea călătoriei, așa cum vor fi și alți drumeți români: V. Alecsandri, M. Kogălniceanu, N. Filimon, A. Odobescu), după cum aprecierile despre curățenia "uliților" anticipă o întreagă literatură urbană.

Călătorul A. este luminist și datorită prețuirii pe care o acordă culturii și învățămîntului. A doua zînă care urează Anul Nou 1830 în Moldova este "simbol de-nvățătură, / Ce-a luminei e temei", afirmația continuînd pe cea din primul număr al *Albinei românești* (învățămîntul obștesc este "izvorul a toată înaintire și mărime") și anticipînd pe cea din memorial (unde "creșterea publică a junimei [este] temeiul reformei unei nații", ea determinînd "minunata sporire în toate ramurile științelor, a măestriilor și a manufăpturilor rosiene". Ca și D.G. el este atent la organizarea a numeroase "academii", "instituturi", școli; asistă la examene, reține acordarea de burse pentru "alievii (cirecii.)" săraci, orfani sau talentați ("în țări streine", "spre a lor îndeplinire"), remarcă tipografiile, bibliotecile, muzeele, teatrele[8].

Călătoriile celor doi cărturari au stimulat activitatea lor culturală; sub semnul experienței austriece, italiene și ruseşti a lui A. punem înființarea de școli, traducerea și prelucrarea de manuale, redactarea de rapoarte, întemeierea Societății medicilor și naturaliștilor, a Pinacotecii și Bibliotecii universitare, cît și îndrumarea presei.

Deosebirile dintre A. și D.G. se observă mai ales în atitudinea lor față de opera de artă: chiar dacă și la A. apare uneori "stînjenul", el este expresia preciziei inginerului și arhitectului. Înlăturînd cifrele, harta devine stampă, remarcabilă prin grupajul pe mai multe planuri, reflex al bunei sale pregătiri artistice, cultivată în muzeele și atelierele Vienei și Italiei, tradusă și în nenumăratele forme de dezvoltare a gustului pentru artă în Moldova. Se desprind numeroase tablouri: Petersburgul, Bursa, Grădina botanică, parcul palatului Elisabetei, de la Țarskoe-Selo și mai ales Peterhoful, cu "fîntînile maiestoase", ce-l încîntaseră și pe Voltaire, oferindu-i prilejul unui spectacol « sunet și lumină » , a cărui "maghie", necunoscută lui D.G., este atît de familiară literaturii petersburgheze (Pușkin, Dostoievski). Atent la locurile « turistice » din preajma Petersburgului, le descrie în termeni valabili și pentru bisericile somptuoase Kazanskaia și Isaakievski ("biserica lui Isaachie", din însemnările bănățeanului Mihai Popovici, la 1770, creionată și de Th. Gautier). Cîntăreț al evenimentelor mai importante din viața socială și culturală românească, A. comentează opere ce prezintă fapte uimitoare pentru contemporani (de pildă, sculptura lui Falconet reprezentînd pe Petru cel Mare, ideile criticului moldovean circumscriindu-se perfect intenției artistului, așa cum o cunoaștem din scrisoarea către Diderot, din 1767). Precizia unor observații rea-

liste şi reţinerea "simţirilor morale" amintesc pe D.G., ca şi interesul său pentru tot ceea ce este durat de mîna omului, nu de natură, stampele europene citadine ale D.G. găsindu-şi corespondenţe în aceste note ruseşti. Spre deosebire de călătorul muntean A. are sentimentul naturii, dezvăluit, bunăoară, în traducerea sonetului XXII al lui Petrarca (intitulat de N.A. Ursu *În adînci gînduri*), în meditaţia *Cerul stelit* (1845), în unele fragmente din nuvele. În *Extract* ... A. nu are intuiţia frumuseţilor naturii: nu este impresionat de nopţile albe, ireale, de ceţurile şi ploile melancolice, aşa cum le ştim din literatura rusă, ci de peisajul ordonat de om, compus pentru "fericire şi podoabă" (D.G.), pentru a fi "cîmpuri elizee a desfătărei" (A.).

Discursul narativ al lui A. este mai modern, depăşind modalitatea de enunţ în stil indirect a lui D.G. . Cu toate că imaginaţia-i este săracă şi îşi struneşte lirismul, estompat sub cenzura raţiunii luministe, încearcă să creeze personaje şi să le pună în scenă, introducînd monologul, iar pentru a înlătura succesiunea lineară descriptivă, schimbă cronologia evenimentelor. Ca şi D.G. adoptă uneori atitudinea unui povestitor, cu formule specifice, cu anecdote personale (D.G.) sau auzite (A.), încheiate cîteodată sentenţios; ambii cultivă antiteza, mai frecventă la retoricul D.G., dar remarcabilă în meditaţia, pusă în scenă de A., în cimitirul mănăstirii A. Nevski[9].

"Omul literat" A. nu are simţul limbii române, fiind format în şcoli străine; expresia gîndurilor poartă însă pecetea culturii sale frumoase, reflectînd şi poziţia sa de "cumpenitor" între "sistemele de conservativi şi de radicali". Comparînd limba *Extract*-ului ... şi a *Insemnării*..., remarcăm prezenţa şi a altor neologisme, reluarea explicaţiei doar a cîtorva (dovada receptării în limbă a neologismelor lui D.G.) şi regăsirea procedeului explicării lor, ca modalitate de a se face inteligibil şi de a instrui. Informarea exagerat de precisă pe alocuri este tradusă într-un limbaj bătrînicios şi în numeroase epitete ce devin obositoare, prin repetare. Terminologia estetică este şi ea stereotipă, ca şi în nuvelistica sa, unde fantezia lingvistică eşuează într-un limbaj alambicat.

Comparînd memorialele din punctul de vedere al realizării artistice, notele lui A. se aşează mai la periferia literaturii decît cele ale lui D.G. . Nici lirism, nici fantezie, în aceste pagini de reportaj, în care traducerea literară a intenţiei luministe nu se identifică cu cea a lui D.G.: de a convinge prin *apostrofă*, A. limitîndu-se la *pildă*. De aici absenţa retorismului, relatarea calmă şi sobră a drumului său nordic, prin aceasta fiind mai îndepărtat de cititor decît D.G., ale cărui stări sentimentale ni-l apropie, "lecţia de civilizaţie" fiind mai modernă. Explicaţia trebuie căutată şi în luminismul mai "timid" (G. Ivaşcu, *Introducere*) al lui A., accentul căzînd pe elementul luminist instructiv, în timp ce pentru cărturarul muntean luminarea însemna o "regenerare"

pe mult mai multe planuri, în slujba căreia el pune şi mijloacele afective, de la imprecaţie la lacrimi. Tabloul obiectiv are drept "pendant" pe cel subiectiv, în *Insemnare...*, şi tocmai datorită acestei prezenţe permanente a scriitorului ca martor, implicat, jurnalul său a fost mereu reeditat, în timp ce reportajul lui A. a rămas uitat , pînă nu demult[10], în paginile *Albinei româneşti*.

Patru ani de la *Insemnarea...* lui D.G., A. prezintă cititorilor români nişte tablouri din care lipseşte nu numai sufletul artistului, ci şi "sufletul Petersburgului". Pentru A. oraşul lui Petru este mai mult o noţiune istorică, statală şi estetică, decît una reală şi literară; el este "oraşul de granit al slavei", nu şi al "nefericirii", cum va fi pentru Anna Ahmatova, şi aceasta din cauză că A. *priveşte* oraşul, nu *trăieşte* alături de oamenii lui. Şi aici, ca şi în nuvele, A. "nu cunoaşte omul", cum observa, pertinent, D. Popovici[11]. Nu întîlnim în *Extract...* nici "psihologia" fantastică, nici "fiziologia" reală, cunoscute din literatura despre Petersburg. A. nu asimilează oraşul şi peisajul, impresiile sale se menţin la "jocul prim", el nu transcende poziţia de călător-spectator , netrecînd la "jocul secund" al artei, aşa cum fac clasicii ruşi care, aproape toţi, au trăit în oraşul de pe malurile Nevei simţindu-i "vraja" (Dostoievski). Peste alţi cîţiva ani Kogălniceanu va înţelege că dihotomia subiectiv-obiectiv trebuie soluţionată şi în corespondenţa berlineză cu băbaca, din anii 1835-1838, va delimita ceea ce aparţine, de fapt, ghidului turistic, de ceea ce este propriu preocupărilor sale intelectuale şi sentimentale. Prin optica asupra Petersburgului, A. este mai aproape de pleiada cărturarilor luminişti ruşi, care surprind oraşul ca un simbol al înălţării Rusiei, decît de generaţia lui Puşkin. El se integrează acelor călători străini care *nu au putut* sau *nu au vrut* să taie ceaţa ce acoperea lumea celor "umiliţi şi obinditi", lăsînd în lumină doar plendorile palatelor baroce. Din "treimea sanctificatoare a mitului petersburghez" : "storia, leggenda, poesia"[12]. A. nu a reţinut decît *istoria* şi *legenda, poezia* s-a pierdut, ca şi *adevărul*, ascuns sub "negura fandazii" arhitecturale. La răscruce de curente literare, A., contemplînd statuia, nu ştia că, în urmă cu doi ani, Puşkin îi spunea lui Mickiewicz povestea *Călăreţului de aramă*, poet polonez din care Asachi s-a inspirat nu odată[13]. De altfel şi în literatura rusă, abia după 1833, după blestemul lui Evgheni, apare "expresia de ansamblu" a oraşului, pe care Gogol se străduia să o identifice în *Povestiri petersburgheze*, sau Nekrasov în "fiziologiile petersburgheze". A. înnoadă astfel, peste veac, firul început de un alt român, Antioh Cantemir, venit la Petersburg, în 1719, autor al primului poem apologetic, *Petrida...* . Integrat luminismului regulamentar, A. nu scrie nimic despre mişcarea decembristă din 1825, ce a coincis cu încoronarea acelui ţar Nicolae care a trimis la moarte şi în exil nenumăraţi intelectuali şi căruia A. i-a adus spre aprobare Constituţia Ţărilor Române. Condiţia călătorului A. este, în ochii posterităţii,

tragică, prin contradicţia subterană a acestor însemnări: aplaudînd occidentalizarea Rusiei, prin zidirea Petersburgului, conceput ca o "fereastră spre Occident", A. pledează propria cauză a Ţărilor Române, dar de pe poziţiile reacţionare ale Regulamentului Organic, patronat de cel mai autocrat ţar. Reţinînd aspectul civilizator, tonic pentru moldoveni, A. se identifică cu programul "petersburghez", luminist, al lui Bielinski.

De acum, din 1830, cînd A. recunoaşte în Petersburg doar "aparenţa europeană", nu şi "esenţa asiatică", cînd în palatul Mihailovski el nu vede decît şcoala de inginerie, nu şi locul asasinării împăratului Pavel, se desluşeşte clar atitudinea sa în faţa revoluţiei. Opac la mişcarea decembristă, simpatizant al ţarului reacţionar care l-a decorat, A. optează pentru evoluţie, în timp ce generaţia care-i urmează, paşoptistă, este revoluţionară. În aceste note de drum este conţinută ideologia epocii luministe, după cum în scrisorile berlineze ale lui M. Kogălniceanu intuim deja atitudinea sa revoluţionară. Ca şi în cazul lui E. Poteca inhibarea lirică treptată duce la autonegarea şi destrămarea calităţilor virtuale, ce rămîn parţial împlinite. Urmărind paralel opera lui A. (memorialistica, poezia, drama, nuvela) constatăm involuţia scriitorului, de la efuziunile paginilor italiene, ce corespund confesiunii calde a *Leucaidelor*, cu adieri preromantice, la diluarea expresiei însemnărilor informative din Rusia (unde impresia personală se pierde în amploarea arhitecturii petersburgheze), la aplatizarea metaforei din culegerea finală (1863) sau la pastişa, saturat romantică, din proza de inspiraţie istorică - unite toate prin absenţa fanteziei. Punte de trecere între confesiune şi obiectivare, memorialul devine un instrument luminist, căruia i se subordonează discursurile eclectice ale diferitelor curente. Deliberat, A. îşi fixează un chip luminist "pe teatrul lumii", "un trainic semn" anacronic, avînd conştiinţa tragică a actului încă în 1839, în vaticinarul poem în proză de un elevat lirism, *Meditaţia unui îmbătrînit poet*, în care intuim deja bătrîneţea lui A. în deceniul regulamentar, anacronismul în cel revoluţionar şi perimarea sa în deceniile următoare. Prematur "îmbătrînitul poet" este condamnat de posteritate pentru neînţelegerea "ideilor nouă"; dar izolarea conştientă este şi tragică, nu pentru că-i este lezat orgoliul, ci fiindcă pledoaria sa vizează idealuri ce sînt şi ale generaţiei paşoptiste. Concepţia lui despre progres şi civilizaţie, promovarea artei naţionale, lupta pentru introducerea limbii române în şcoală, presă, pe scenă, alcătuirea de societăţi ştiinţifice şi culturale şi mai ales dorinţa de a ţine pasul cu dezvoltarea literaturii europene, îl apropie de generaţia paşoptistă, A. făcînd legătura între luminismul reformist şi cel revoluţionar. A. rămîne însă omul epocii regulamentare, încorsetat în rolurile oficiale; cu toate că putea vibra la ideile romantismului, prefera să rămînă clasic, iar pe plan politic conformist şi, astfel, reacţionar. Aici trebuie căutată cauza principală a "învechirii" sale, A. fiind înlocuit în conştiinţa contemporanilor de scriitori care nu l-au iubit şi

au uitat să-l primească în rîndurile Academiei Române, deşi fusese unul dintre întemeietorii acestei societăţi. Spirit enciclopedic, autentic renascentist, străbătut de acel "dor de necunoscutul ştiinţific" despre care scria Odobescu[14], A. este apropiat de reprezentanţii Şcolii ardelene[15].

Insemnările memorialiste ale lui A., indiferent de căile "preumblărilor" şi de expresia lor, certifică deschiderea sa largă spre orizonturile lumii - ipostază a luminismului său. Fără a uita, însă, nici o clipă, "Butul moldovan", că locul său este "Acasă,/chiar pe culmea lui Pion". *(Turnul lui But. Pe muntele Pion. Imitaţie)*. Căci, aidoma statuii lui Petru cel Mare, prin care împăratul ziditor străjuieşte "gloriosul [...] destin" (piesa *Petru I ţarul Rusiei la Iaşi)* al civilizaţiei ruseşti, statuia cărturarului moldovean, din inima Iaşilor, semnifică "sîntul patriei amor".

N O T E

1 V. Şt. Bîrsănescu, *Gheorghe Asachi şi studiile sale la Universitatea din Lvov*, în "Iaşul literar", nr. 7/1957, p. 107-111.

2 Apud N.A. Ursu, *Prefaţa* la Gh. Asachi, *Opere*. I. Versuri şi teatru, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. IX.

3 După experienţa erotică cu Zulnia, nu alta era concluzia lui Conachi: "... Amoriul cel mai straşnic din prieteşug să naşte!" *(Slănicul, iarăşi, după 26 ani)*. Comparată cu iubirea dintre Petrarca şi Laura, dragostea celor doi tineri frumoşi, inteligenţi, instruiţi, cu un suflet generos, deschis ideilor luminismului şi marilor fapte patriotice ale veacului, am compara-o cu iubirea dintre contesa Potocka (Anna Tyszkiewicz - vilegiaturista amintită de C. Negruzzi în *Băile de la Ems)* şi francezul Charles de F...t, ce a durat de la data cunoaşterii lor, în 1806, pînă la moartea ei, în 1867, aşa cum o cunoaştem din memoriile sale, ambele punîndu-le sub semnul versului lui Legouvé, din *Mérite des femmes*, poem la modă în 1806 (autor citat de contesă, citit de Asachi şi tradus de Negruzzi). Referirea la contesa Potocka o facem şi printr-o legătură indirectă între ea şi Bianca Milesi. În biblioteca lui A. se găsea şi cartea lui Gherardo de Rosi, *La vita d'Angelica Kauffmann* (apud N.A. Ursu, *Prefaţă* cit., p. XIV), care a pictat un portret al contesei poloneze, cu care se deschide volumul *Mémoires de la C-tesse Potocka* (1794-1820), Sept. édition, Plon, Nourrit et Cie, Paris, 1898.

4 V. manuscrisele arse în incendiul din 1827, între care şi poeziile populare culese atît de el, cît şi de Karadžić, "al meu amic", cum îl numeşte.

5 Izolarea, ţinuta distantă şi uneori emfatică, lipsa de vioiciune spirituală, atitudinea politică retrogradă, conformistă, explică rezerva sau critica unor contemporani (G. Sion, *Suvenire contimporane;* T. Cipariu, *O călătorie în Ţara Românească la 1836*, în care citează pe E. Murgu relatînd despre "sumuţul lui Asachi" - v. *Prietenii istoriei literare*, I (1931), p. 378 şi T. Cipariu, *Jurnal*, ediţie îngrijită, prefaţă, note şi glosar de Maria Protase, Editura Dacia, Cluj, 1972, p. 124-125).

6 *Extract din jurnalul unui călătoriu moldovean*, în "Albina românească", nr. 61-94/25 septembrie 1831 - 4 decembrie 1831. Reprodus cu omisiuni, în G. Ivaşcu, *Reflector peste timp. Din istoria repoartajului românesc*, vol. I, Editura pentru literatură, (Bucureşti), 1964, p. 8-48.

7 Ana Blandiana, *La piaţă*, în *România literară*, nr. 17/1977.

8 Teatrul este "şcoală [...] de moral", formulare reluată în *Mainte cu-*

vînt [ul] din 1837 la piesa *Lapeirus* şi în *Precuvîntarea* la *Mirtil şi Hloe* din 1850, reîntîlnită la Gh. Bariţ, C. Negruzzi, V. Alecsandri, M. Millo, C.A. Rosetti etc.

9 Aici apare, *in nuce*, o atitudine ce revine în *Primăvara. Anacreontică*, prelucrare după Horaţiu (*Oda* IV, 7) şi în meditaţia *Cerul stelit*, una din cele mai valoroase pagini meditative ale epocii moderne, în care "tema zilei" şi "tema nopţii" corespund "temei vieţii" şi "temei morţii" din meditaţia în cimitirul petersburghez. În fragmentul meditativ ni se pare că A. depăşeşte "prospekt-ul" pedagogic şi estetic care era pentru el Nevski Prospekt, "simbolul răului atotputernic" (I. Ianoşi, *Romanul unui oraş*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 64) şi pare a fi atras de acel "ceva tragic, întunecat şi măreţ" din destinul Petersburgului, despre care scrie Herzen, în 1842. Dar această posibilă condamnare a lui Petru cel Mare, avant la lettre (înaintea poemului puşkinian din 1833), se întrerupe repede, poate conştient, cu acel gînd lăuntric al lui Dostoievski, din *Micile tablouri:* "Dar m-am avîntat într-o poveste care nu mă priveşte deloc...".

10 I. Pervain, *Extract din jurnalul unui călătoriu moldovean (Contribuţie la studiul raporturilor culturale româno-ruse din sec. XIX)*, în "Steaua", nr. 10/1957, p. 104-112 şi G. Ivaşcu, *op. cit.*

11 D. Popovici, *G. Asachi* ,în *Romantismul românesc*, Editura tineretului, Bucureşti, Colecţia Lyceum, (1969).

12 Ion Ianoşi, *op. cit.*

13 I.C. Chiţimia, *Adam Mickiewicz et son poème dramatique Dziady*, în "Revue d'histoire littéraire", I (1957) şi *Adam Mickiewicz et l'écrivain roumain Gheorghe Asachi*, în "Romano-Slavica", nr. 1/1958.

14 A.I. Odobescu, *Istoria arheologiei*. Studiu introductiv la această ştiinţă. I. Antichitatea. Renaşterea, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1961, p. 397.

15 Poate că afecţiunea purtată de legitimistul A. lui Ion Budai Deleanu timp de o viaţă, nu este legată de vreo amintire din anii petrecuţi la Lemberg, unde se găsea şi poetul ardelean, ci este expresia unei deosebite consideraţii faţă de atitudinea radicală a acestui om care a preferat exilul conformismului. Ca şi corifeii Şcolii ardelene şi A. este un umil membru al tinerei burghezii care porneşte spre Italia, ţara unde "limba, legi şi nume a românilor durează"; dar, cunoscînd numeroase limbi, A. străbate un drum mai îndepărtat, de la Horaţiu la Shakespeare, prin care-şi ridică un monument nepieritor (*Epilog*).

DIE REISEN ASACHIS ODER DAS STREBEN NACH UNIVERSALITÄT

(ZUSAMMENFASSUNG)

Vorliegende kritische Untersuchung versucht eine Lücke in der Literaturgeschichte zu schliessen, indem sie das Bild des Schriftstellers Gh. Asachi als Reisender zeichnet. Dabei wird auf die tiefere Bedeutsamkeit der in Italien (1808-1812) und Russland (1830) verbrachten Perioden Bezug genommen. *Fragmentul din memoriile călătoriei unui român* aus dem Jahr 1808, *Raccolta della Poesia...*, *Esquisse biographique* u.a. enthalten das in der vormodernen rumänischen Literatur einmalige Bild eines Landes der "Urahnen".

Asachi fährt 1830 nach Petersburg als Sekretär der moldauischen Delega-

tion, die dem Zaren zur Einsicht den Entwurf zum Organischen Regulament brachte. Die Reiseaufzeichnungen *Extract din jurnalul unui călătoriu moldovean* sind im Vergleich zu der *Insemnare a călătoriei mele...* analysiert, dem Reisejournal D. Golescus (1826), wobei beide die Verfasser von aufklärerischen und patriotischen Texten sind und zum "Nutzen des Vaterlandes" gereist sind; ihre Reise stellte somit eine "Schule" dar. So schlägt Asachi beispielweise den Rumänen ein anderes Idealbild, eines anderen "aufgeklärten Europa", als jenes von D. Golescu gezeichneten vor. Die Autorin stellt ihre Werke auf allen Stufen den Schriften der zeitgenössichen rumänischen Aufklärung gegenüber, während das Bild Russlands und das Peters des Grossen aus dem *Extract*, als Symbol des Kampfes für Zivilisation und Kultur im Dienste der Vaterlandsliebe, mit jenem der Petersburger Literatur der russischen Schriftsteller und der fremeden Reisenden konfrontiert wird. Die Kondition des Reisenden Asachi ist, in den Augen der Nachwelt, eine tragische durch den unterschwelligen Gegensatz dieser Aufzeichnungen: indem er die Verwestlichung Russlands durch den Aufbau Petersburg begrüsst, vertritt Asachi die Sache der Rumänischen Länder; das jedoch von der reaktionären Worte des Organischen Regulaments, welches von dem reaktionärsten Zaren patronisiert wurde. Von hier aus ist seine Altern im Jahrzehnt des Regulaments abzuleiten, der Anachronismus im revolutionären Jahrzehnt und sein Altern im nächsten.

Asachis Reiseaufzeichnungen bestätigen die Haltung seiner weiten Öffnung zur Welt - eine Hypostase seines Aufklärertums, ohne dass man dabei vergessen darf, dass sein Platz "Daheim / eben auf dem Gipfel Pions" ist. Ebenso wie das Standbild Peters des Grossen, durch das der Erbauer - Kaiser das "glorreiche [...] Schicksal" der russischen Zivilisation bewacht, bedeutet die Statuie des moldauischen Gelehrten im Herzen der Stadt Iaşi "die heilige Liebe des Vaterlands".

LES VOYAGES DE GH. ASACHI OU L'ASPIRATION VERS L'UNIVERSALITÉ

(RÉSUMÉ)

La démarche critique se propose de combler une lacune de l'histoire littéraire en esquissant le profil de voyageur de l'écrivain Gh. Asachi. L'auteur présente les voyages de celui-ci en suivant leur ordre chronologique et en insistant sur les significations profondes des séjours en Italie (1808-1812) et en Russie (1830). *Fragment des mémoires du voyage d'un Roumain* de 1808, *Raccolta della Poesia...*, *Esquisse biographique* etc. offrent une image du pays des "ancêtres" unique dans la littérature roumaine prémoderne.

Asachi va à Petersbourg en 1830, en qualité de secrétaire de la délégation moldave qui remet à l'empereur le projet du Règlement organique. Les no-

tes de voyage intitulées *Extrait du journal d'un voyageur moldave* sont analysées par comparaison aux *Notes sur mon voyage*, les mémoires de D. Golescu (1826). Ils ont écrit tous les deux des textes inspirés par l'esprit des lumières et par le patriotisme qui les a fait voyager "pour le bien de la patrie", au nom de l'idée que le voyage est une "école". Asachi propse aux Roumains un exemple, le miroir idéal d'une "Europe éclairée", autre que celle de D. Golescu. L'auteur compare-à tous les niveaux - leurs oeuvres à celles des écrivains roumains contemporains également inspirés par l'exprit des lumières. On compare aussi les images de la Russie et de Pierre le Grand, telles qu'elles ressortent des *Extraits*... en tant que symboles de la lutte pour la civilisation et la culture, à celles qui existent dans la littérature pétersbourgeoise des écrivains russes et des voyageurs étrangers. La condition du voyageur Asachi est tragique à cause de la contradiction souterraine de ses notes de voyage: faisant l'éloge de l'occidentalisation de la Russie par la fondation de Pétersbourg, Asachi plaide la cause des Pays Roumains, mais il le fait en se situant sur les positions réactionnaires du Règlement organique patronné par le Czar le plus réactionnaire. Cela explique pourquoi son plaidoyer vieillit durant la décennie du Réglement, devient anachronique durant la décennie révolutionnaire et se périme durant la décennie suivante.

Les mémoires de Gh. Asachi prouvent sa large ouverture vers les horizons du monde, comme hypostase de son appartenance à l'époque des lumières. Cependant, il ne faut pas oublier que sa place à lui est "Chez nous / Sur le sommet de ...". De même que la statue de Pierre le Grand, l'empereur fondateur, qui veille sur "le glorieux (...) destin" de la civilisation russe, la stutue de l'homme de lettres moldave, située au coeur même de Jassy, exprime "l'amour saint de la patrie".

PROCESUL DE FORMARE A ROMANULUI ROMÂNESC CA NOUA ORGANIZARE A DATELOR CUNOAȘTERII

de

RAMONA BOCA BORDEI

Romanele - reper care reprezintă momente esențiale ale procesului de formare a romanului românesc, definind o etapă de debut ce va oferi puncte de sprijin în maturizarea genului, s-au cristalizat într-o atmosferă romantic-realistă. Planul organizării social-economice cu toate consecințele în planul conștiinței artistice a condus spre realizări bidimensionale, în care romantismul și realismul ca și componente dominante se găsesc în relație de corespondență, integrîndu-se neconflictual într-un complex vital ce a asigurat definitiv itinerarul estetic al genului.

Romanul românesc în această perioadă de formare asociază romantismul și realismul, astfel încît el nu este reductibil la una dintre cele două dimensiuni, nici pe ansamblu (căci dominantele nu sînt în stare pură) și nici la nivelul secvenței (ansamblul nefiind conceput ca un lanț de alternanțe). De asemenea, nu este vorba de o simetrie a succesiunii, de o ordonare imparțială care să ofere în final imaginea echitabilă a coexistenței. Proprensiunea mergînd în ambele direcții, contopirea devine complexă. Această fuziune nu înseamnă însă o omogenizare mai presus de antinomii, nici o simplă împletire de factori eterogeni sau de raporturi antitetice, ci o restructurare într-o configurație nouă a cărei identitate se refuză unei analize dintr-o unică perspectivă estetică.

Net romantice fuseseră acele încercări de roman care au premers apariției romanului *Ciocoii vechi și noi*, cu întîlniri conspirative tăinuite de întuneric (*Istoria lui Alecu* - 1848), femei angelice în stare de veghe caritabilă (*Manoil* - 1855), personaje enigmatice și salvări spectaculoase (*Omul mantelului* - 1857-1858), tineri marcați de spleen (*Un boem român* - 1860) etc. Aceste "romanțuri" sau "romansuri" cunosc în diverse concretizări atributele generale și definitorii ale romantismului: depășirea finitudinii în scopul resorbirii prăpastiei dintre subiect și obiect, egotismul, aspirația spre genuin (auroral, existență nefalsificată), simțul misterului, reacția intensivă a sensibilității,

poetică a invenţiei (spontaneităţii, persuasiunii emoţionale)[1].

"Romanţurile" aspirînd spre modele europene rămîn totuşi nişte formule hibride în care epicul respiră greu sub încărcătura teoretică a dizertaţiilor retorice, asociindu-se adesea eseului moral, finalitatea etică tiranizantă conducînd spre o tramă epico-investigativă superficială. Astfel, romanele "d-obiceiuri" au devenit în practică o succesiune de tablouri moralizatoare, o înşiruire de fragmente narative alcătuite din repetarea aceloraşi semne lipsite de un coeficient suficient de imprevizibil, cu întîmplări ce nu reuşesc a deveni experienţe, cu siluete brutal penelate în culorile primordiale ale viciului şi purităţii. Necunoscînd artificiul corelaţiei, fragmentele se succed într-o ordonare circulară, lipsită de acel liant prin care un element minim le precedă pe toate celelalte, absenţa dinamicii interioare situînd noua formulă între nişte cadre labile şi discutabile. "Romanţul" care "spune tot" apare deci ca o structură uniformă, o pledoarie cu puncte de reper reluate mereu din unghiuri aparent diferite, dar în final evident aceleaşi. "Romanţierul" în faţa noului obstacol estetic ezită, se inhibă sau amînă, digresiunile, omisiunile sau revenirile fără tîlc, vorbind de un stadiu al germinaţiei, de terenul încă incert al unei etape incipiente din procesul formativ al "genului total".

Înţelegînd neputinţa condeiului lipsit de tradiţie, autorii înşişi etichetează aceste "romanţuri" drept "încercări", căci acest roman "nu este încă o scriere, este o încercare şi astfel să fie judecată"[2] cum mărturisea, printre alţii, Radu Ionescu. Ele reprezintă un moment al decantării, o etapă a istoriei genului, cînd subiectul axiologic valorizator încearcă să fixeze în noi variante obiectualizate ceva din dinamica vieţii, nereuşind să confirme însă decît virtualităţi şi latenţe,care doar cu timpul se vor realiza. Acest moment al decantării aparţine, de fapt, unei faze în care romanul ca o nouă organizare a datelor cunoaşterii încă nu este, ci tinde să devină un gen.

Începînd cu *Ciocoii vechi şi noi* , romanul este puternic marcat de elemente realiste. Adevărurile severe în care realitatea apare fără evanescenţe determină o nouă construcţie a personajelor, o altă strategie şi un alt cîmp al evoluţiei lor, asimilarea celor două dimensiuni (romantică şi realistă) conferind romanului o natură specifică ce se dezvoltă în spaţiul ambelor direcţii. Realismul lui Dinu Păturică este construit prin procedee romantice. Personajul îşi făureşte conturul realist prin autodefinire (şi la acest nivel se autoexacerbează pînă la o demonie negativă, un satanism de natură romantică acţionînd într-o exaltare a răului) şi prin antiteză, opoziţiile fiind hiperbolizate în manieră romantică, contrastele nenuanţate, cu o unică dimensiune, situînd personajele în categorii polare, fără şanse de convergenţă, deşi sînt supuse aceleaşi experienţe sociale.

Arivistul lui N. Filimon se înrudeşte mai puţin cu eroul stendhalian şi mai mult cu eroii balzacieni sau ai lui Dickens, la care procedeele romanti-

ce în structurarea personajelor sînt mai frecvente. Antitezele hiperbolizate situează personajele dickensiene în aceleaşi categorii polare, bunătatea şi inocenţa fiind victime ale sadismului şi patimei scelerate. Aceste personaje din romanele lui Dickens au fost apropiate de "lumea fantastică a basmelor cu vrăjitori răi"[3], iar în ceea ce îl priveşte pe Filimon este demn de reţinut faptul că în acelaşi an în care apare romanul său, publică în *Ţăranul român* primul basm cules de el *Roman Năzdrăvanul*, ceea ce conduce spre concluzia că originea antitezei bine-rău, angelic-demonic, nu trebuie căutată doar în literatura cultă.[4]

N. Filimon, prin apariţia romanului *Ciocoii vechi şi noi sau Ce naşte din pisică şoareci mănîncă*, devine la 1862-1863 întemeietorul romanului în literatura română. El este cel de la care începe istoria propriu-zisă a romanului românesc, Filimon fiind un "deschizător de drumuri", "cap de serie"[5] cum conchide în monografia sa Aurel Martin, fără a putea fi frustrat de acest atribut al primatului în reuşita unui domeniu lipsit pînă la acea dată de un veritabil itinerar. Cu toate acestea poziţia sa rămîne "destul de nehotărîtă", căci cum observa Tudor Vianu "în măsura în care a izbutit să se elibereze de presiunea retorică a vremii intră Filimon în galeria novatorilor prozei româneşti. Gestul eliberării sale n-a fost însă complet".[6] Filimon nu este şi "cretorul" genului, acest merit de trecere de la gest, întîmplare, ciocnire, eveniment la un ansamblu compoziţional structurat pe diverse nivele conexe, revenindu-i altui scriitor, care beneficiind de un plus de 30 de ani de experienţă epică în planul istoriei literare, va putea înţelege mai exact amplele disponibilităţi ale genului .

Care sînt indicatorii de restricţie ce fixează *Ciocoii vechi şi noi* la treapta la care romanul are un profil, dar nu şi o structură romanescă ?

1. *Fixarea personajului şi evenimentului în simetrii polare decupate, neorganizate într-un sistem de opoziţii.* Actul de identitate al romanului *Ciocoii vechi şi noi* înscrie la originea sa nuvela de critică socială *Nenorocirile unui slujnicar sau gentilomii de mahala*, care prefigurează o serie de procedee ce vor fi reluate la acelaşi diapazon, astfel încît acest "preludiu" a putut fi considerat, pe drept, ca un exerciţiu epic în trecerea spre construcţia romanului, un preludiu la "opera de critic al societăţii române", cum preciza G. Călinescu. Dar, exerciţiul portretelor caracterologice în maniera "fiziologiilor" epocii, conducîndu-l spre realizări memorabile, oferind senzaţia unei certe reuşite artistice, a devenit inhibant pe alte direcţii spre care ar fi tins creşterea romanului.

Portretul realizat de Filimon este structurat pe elemente secundare, aparent izolate, care se succed într-o ordine cu semnificaţii exterioare, formînd o unitate doar în momentul cînd marca finală se racordează la cea iniţia-

lă, astfel încît prin unirea vîrfurilor extreme, ordonarea circulară să ofere un sens şi o perspectivă întregului. O posibilă sintexă a mărcilor semantice s-ar prezenta schematic astfel: " $a-d_1-d_2$ ... $-a_1c$" în care "a" este anunţul, "d_1", "d_2" ... observaţiile de detaliu, iar "a_1c" reluarea anunţului însoţit de un comentariu conclusiv. Pilduitor în acest sens este cunoscutul portret al lui Dinu Păturică în care "un june de 22 de ani [...] ce indica ambiţiunea" /a/ este "încins cu o bucată de pînză [...] " /d_1/, "cu picioarele goale [...] " /d_2/, " la cingătoare cu [...] " /d_3/, "în cap cu [...] " /d_4/ şi în final reluînd conclusiv marca iniţială, anunţul, cu "un astfel de june [...] " pe care tot ce-l preocupă "nu era decît planuri ambiţioase [...] " /c/ Filimon încheagă un portret după un statut propriu, grija pentru amănuntul caracteristic şi arta recompunerii acestor detalii izolate într-o unitate revelatoare, consacrîndu-l ca pe un excelent portretist.

Aceste disponibilităţi descriptive sînt suportul abordării unor personaje ce prin gradarea negativului sau pozitivului ajung să se situeze la polaritătile tablei de valori. Andronache Tuzluc (fanariot parvenit, desfrînat) se opune banului C. (boier luminat, demn), Dinu Păturică (ciocoiul arivist, cinic) vătafului Gheorghe (cinstit, devotat), chera Duduca (femeie venală) Mariei (fiinţă angelică). Autorul se însărcinează, deci, să ofere fiecărui personaj şi reversul său, dintr-un sentiment al simetriei etice şi morale, realizînd astfel într-o manieră explicită funcţia moralizatoare a romanului. Personajele negative create în opoziţie cu nişte modele ideale, sînt cele consistente şi viabile. Arivistul Dinu Păturică este un personaj mult mai convingător decît virtuosul Gheorghe, tot astfel cum Rebecca Sharp, arivista romanului lui Thackeray este mai convingătoare decît virtuoasa Amalia. Prin exacerbarea calităţilor sau defectelor care restrîng dimensiunea autenticului, confruntările între personaje sînt şi ele spectaculoase, menite să pună în valoare măreţia sau mizeria morală. Inter-relaţia intim-social se realizează în acelaşi registru polar, fertil la nivelul secvenţei, dar rămîne neasimilată în creşterea organică a unui întreg compoziţional. Termenii opozabili nu sînt în măsură să creeze legături derivaţionale, astfel încît opoziţiile nu se adaptează unui sistem capabil de a institui prin conexiune o nouă realitate.

2. *Programarea şi obedienţa personajelor.* Expoziţiunea cu care debutează de obicei romanele balzaciene, numită "introducere", "avanscenă", "argument", "preambul" etc., are întotdeauna un scop explicativ al "cauzelor care au modelat în decursul timpului oamenii şi locurile".[7] Şi chiar dacă nu toate sînt de aceeaşi natură sau calitate, pînă şi unul dintre criticii mai puţin favorabili lui Balzac, precum Sainte-Beuve, recunoştea că majoritatea acestor debuturi sînt "à ravir".[8] Introducerea la *Ciocoii vechi şi noi* are mai puţin o

menire explicativă cît una informativă, cititorul fiind pus în temă cu programarea personajelor pe un traiect cu semnificaţie generalizată şi pe care acestea îl vor urma cu supunere uniformă, stereotipă.

În esenţă planul şi substanţa romanului sînt expuse în "Dedicaţie" şi "Prolog" unde este definit cu mijloacele pamfletului un anumit tip social - ciocoiul, în plan moral - arivistul, autorul mărturisind în final intenţiile demersului său creator. Acest debut prospectiv, în care autorul îşi confesează cititorului punctul de vedere (portretul ciocoiului oferă o imagine generică realizată cu implicarea în afară de echivoc a poziţiei scriitorului), cît şi intenţiile construcţiei sale estetice (urmărirea unui "tip") prefigurează viitorul sistemului, realizat prin intermediul unor personaje cu funcţie univocă definitiv determinate, menite a ilustra nu destinul lui x şi a comparşilor săi, ci destinul unei categorii sociale faţă de care x nu are o semnificaţie individualizată. Aceste personaje, avînd ca scop validarea unei atitudini în ordine morală şi socială, evoluează sub control, fără drept de iniţiativă, realizînd valori sau relaţii în funcţie de obligaţia sau prohibiţia stabilită de autor.

Construirea acţiunii prin caractere formate condiţionează la rîndul său soluţia, care devine unică, determinată de firea imuabilă a personajelor, situaţie caracteristică nuvelei care are de-a face cu caractere încheiate ce "sînt silite să se manifeste conform cu cea mai proprie fire a lor, astfel încît conflictul, care altfel cine ştie cum ar fi putut evolua, nu poate să adopte decît exact acest final, fără a avea nici o altă soluţie, condiţionat fiind de particularităţile caracterelor angajate".[9] În analiza pe care o face operelor lui Dickens, H. Taine neagă acestora însuşi caracterul de romane, considerîndule ca fiind doar nişte "schiţe cusute cap la cap"[10]. Autorul privîndu-şi personajele de o istorie interioară a dezvoltării lor, păstrîndu-le într-o atitudine "imobilă", acestea devin, spune Taine, incapabile de-a alcătui un întreg firesc şi solid.

3. *Închiderea în relaţii ce nu admit variabile.* Fixarea personajelor şi a evenimentelor în simetrii decupate, programarea şi obedienţa, conduc la încadrarea personajelor în scheme şi a conflictelor în clişee. In interiorul schemei, a acelui plan redus la o reprezentare simplificată, Filimon creează totuşi tipuri de mare vigoare, chiar dacă ele rămîn ca nişte tablouri expuse într-o expoziţie a contrastelor. În interiorul clişeului, conflictul , realizat invariabil într-o tonalitate agresivă, pe direcţii deja cunoscute, proiectînd acţiunea într-o unică direcţie de mers , reuşeşte, pe secvenţe, să acumuleze putere de sugestie. Dar personajul, cît şi acţiunea, sub raportul evoluţiei au o existenţă exterioară, căci tabloul ca portret sau peisaj social, devenind scop în sine, împiedică liniile construcţiei să se organizeze într-un ansamblu.

Faptul că drumul spre consacrarea operei lui Slavici a fost sinuos, romanul său fiind descoperit de către critică abia în 1906, cînd apare în volum şi redescoperit doar după 1918, cînd realizarea unităţii statului român a condus spre noi evaluări, se datorează şi unor cauze extraliterare, de ordin strict biografic, care au marcat destinul său literar. Lumea de idei şi conflicte ale *Marei* aparţine seriei de idei cu circulaţie europeană, dar romanul lui Slavici propune o ipostază particularizatoare, cu un specific propriu, determinat de spaţiul acţiunii, investind cu noi valenţe substratul de semnificaţii ale unor idei itinerante.

Care sînt noile coordonate cu drept de a decide locul romanului *Mara* al lui Slavici ?

1. *Pluralitatea personajului ca totalitate organizată şi funcţională.* In sistemul de indicatori care descriu realitatea internă a romanului, personajul încetează a mai fi reductibil la o formulă decisivă, potrivit căreia acesta urmează drumul cristalizării sau disoluţiei, stimulat de fondul unic şi definitiv al naturii sale polare. Actele personajului nu mai sînt redundante, neiterînd aceleaşi semnificaţii ce la personajele lui Filimon converg gradat spre una singură, distinctă, aflată în vîrful seriei şi care menţine transparenţa lanţului realizat din verigi augmentative.

Experienţa istorică şi artistică a condus spre osmoza celor două categorii polare, la imixtiunea reciprocă a "binelui" şi a "răului", personajul fiind revitalizat prin contopirea de factori eterogeni, distrugîndu-i-se cadrul de uniformitate şi perfectă coerenţă. Personajul devine o unitate de elemente distincte, particularizatoare, avînd şi implicaţii nu numai sensuri, devenind pentru întîia dată echivoc. "Mara nu e un personaj misterios şi nici dilematic, totuşi a prilejuit interpretările cele mai contradictorii, perfect idealizante sau total acuzatoare, amîndouă extremele putînd fi susţinute cu argumente şi probe ce le îndreptăţeau."[11] Echivocul personajului derivă din faptul că "proporţia aceea de zgîrcenie şi de afecţiune maternă, de hotărîre bărbătească şi de sentiment al slăbiciunii femeieşti e făcută cu o artă desăvîrşită."[12] Tanjajul între aceste însuşiri ce se anulează şi în acelaşi timp se creează reciproc, fisurează echilibrul caracterologic al personajului, făcîndu-l să alunece printre calităţi contradictorii, nedesăvîrşindu-se în nici una. Mara e puternică , trăieşte din energia vieţii, se hrăneşte şi creşte odată cu ea, are disponibilităţi inepuizabile de energie şi trecînd prevăzătoare şi umilă printre oameni,îi vede şi îi domină. Umilinţele şi disperările ei exaltate şi spectaculoase sînt forme ale luptei în această viguroasă goană pentru supravieţuire, ezitările sînt doar un fel de "reculer pour mieux sauter", manifestările sale atît de diverse fiind semnul sigur al vitalităţii ei.

Mara are vigoare cînd îşi asumă viaţa fărîmiţată pe părticele, are

putere să domine clipa, să stăpînească fiecare zi, dar la momentul sintezei, cînd nu ziua ci viața contează, forța ei se fisurează, devine fragilă și vulnerabilă. Atunci cînd face "socoteala" nu numai "pentru ziua trecută ci pentru toată viața [...] rămîne așa, singură, cu banii întinși pe masă, stă pe gînduri și începe în cele din urmă să plîngă."[13] Energia ei e funcțională în contextul larg al colaborării sau opoziției, al luptei, căci "cînd simte greul vieții Mara nu plînge, ci sparge oale, ori răstoarnă mese și coșuri"[14], dar cînd iese din scenă, acolo în solitudine, privind "banii strînși", contemplîndu-și de fapt destinul, latențele vitalității sale slăbesc, își descoperă vechile suferințe, viața îi apare din nou nesigură, schimbătoare și relativă (relativitate măsurată prin "cît a avut", "cît are" și "cît o să aibă"). Fără a conștientiza toate aceste elemente, e cuprinsă de un acut sentiment de singurătate și teamă, chiar dacă ea se "moaie", plînge, nu în fața eșecului, ci a propriei victorii "cînd vedea ca-n aievea, cum atît de bine au să iasă odată toate".[15] Dar autorul dozînd "proporțiile", își oprește personajul să evolueze în sensul unor răsucite fire și o readuce pe Mara la lumina zilei, din nou energică, rațională, cu reacții sigure, simțindu-se suficient de puternică pentru a asigura viața ipostazierilor ei viitoare.

Pe un alt registru, dar la fel de plină de nuanțe se află fiica Marei, Persida, surprinsă în ipostaza de definire a opțiunii. Pendulările între alternative, ezitările și tergiversările ei se asamblează, de asemenea, nu prin simplă juxtapunere, ci printr-o combinație sintetică de componente diferențiate, ca o rezultantă a sufletului în ansamblul său.

Pentru prima dată deci, romanul se constituie prin prezența unor personaje ce în limbajul lui Forster[16] nu mai sînt "plate" (caricatură sau idealizare, egale cu ele însele, ușor reținute de cititor), ci "rotunde" (necesitînd dinamică, evoluție, spațiu amplu, sublinieri adînci, singurele în măsură să joace roluri tragice). Romanul ca artă a mișcării se încorporează pe indivizi concreți, de unde această necesitate a materialității personajelor, viața și continuitatea lor depinzînd de plenitudinea umană, de iluzia unei realități adevărate. Nelly Cormeau într-o "fiziologie" a romanului cerea personajului o "aură personală", dar " această aură este un lucru complex, profund și subtil, făcut din umbre simple și firești, din lumini secrete și voalate, din reflexele schimbătoare ale unei străluciri ("d'un chatoiement"), dintr-o vibrație de particule imponderabile luate de pretutindeni și de niciunde în același timp".[17] Romanul lui Slavici creează pentru întîia dată această "aură" complexă, profundă și subtilă care înconjoară personajul, făcîndu-l oscilant, difuz, echivoc, cu umbre și lumini secrete, ireductibil la o simplă formulă, creînd iluzia unei realități adevărate.

2. *Mediul, complex vital cu componente integrate ierarhic.* Dacă mediul care servea drept cadru pentru trama epică fusese abordat în scop explicativ, avînd o evoluţie relativ inerţială, odată cu romanul lui Slavici el încetează a mai fi doar un tablou social sau o galerie ce însumează mecanic o succesiune de tablouri, devenind acum un complex de valori, forţe, obiective, dominat de dialectica interacţiunii.

Spaţiul acţiunii este un mic univers cu subspaţii constante şi integrate, aparent autonome şi disjuncte, dar în realitate cuplate prin relaţii de dependenţă generală. Orice eveniment (tîrgul, culesul) sau întîmplare particulară face să se evidenţieze întreaga mişcare internă a acestei regularităţi cu legile care guvernează stabilirea sau modificarea ei. Spaţiul este desfăcut treptat, lăsînd să se vadă intersecţiile şi funcţiile asociate pe grupe de priorităţi (atmosfera din casa Marei sau din cea a lui Hubăr e redată printr-o ierarhică distribuţie de roluri), toate privite din aceeaşi perspectivă, nedefinibile prin ele însele, cuplate prin relaţii şi funcţii fixe, introducerea uneia noi (relaţia Persida - Naţl, neconformă cu cea fixă), presupunînd anularea uneia vechi şi, deci, restructurarea întregii configuraţii. Mediul devine un conglomerat de frămîntări sociale, de rasă, religioase, în care se resorb cele intim sufleteşti, destinul individului relevîndu-se intrinsec spaţiului în care evoluează. Confruntarea dintre caracterul aparent static al ansamblului şi ritmul schimbărilor în planul microspaţiului individual devine o sursă de neconcordanţe, generînd implicarea întregului sistem într-o mişcare dialectică.

Într-o scrisoare din 10 martie 1874, adresată lui I. Negruzzi, Slavici, analizînd romanul acestuia *Mihaiu Vereanu*, face o seamă de aprecieri teoretice asupra genului, disociindu-l de cel dramatic. "Drama ni înfăţişează caractere deja formate. Ea numai le zugrăveşte, fără ca să cerce a ni arăta, cum ele au ajuns a fi, precum sînt. Consideraţiuni estetice, care restrîng timpul acţiunei şi opresc istorisirile, fac asta în dramă peste putinţă. În roman însă şirul acţiunilor nu este determinat. Este o istorisire care poate începe cu naşterea şi sfîrşi cu moartea eroului. Pretind dar altceva de la roman: ca el să arate desfăşurarea caracterului, să ni spună - nu numai cum sînt, ci totodată şi cum, în urma căror înrîuriri, au ajuns caracterele a fi precum sînt. Această desfăşurare premeditată o numesc eu formare, deosebind-o de simpla zugrăvire. Eu cer de la roman ca el să zugrăvească ce el a format".[18] Exigenţele lui Slavici nu sînt altele decît acelea ale ilustrului exeget modern al genului, care în cunoscutul său eseu *Die Theorie des Romans* (apărut întîia oară în 1916 în revista lui Max Dessoir *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft)* afirma: "Romanul apare, aşadar, spre deosebire de existenţa instalată în forme încheiate proprie altor genuri, ca un ce în devenire, ca un proces".[19] Deci, ceea ce pentru Slavici fuseseră "caractere deja formate" la Lukács sînt

"forme încheiate", ceea ce era "desfăşurarea caracterului" devine "un ce în devenire", iar noţiunea de "formare" într-o altă exprimare devine "un proces". Odată cu Slavici se trece la înţelegerea în sens modern a romanului.

N O T E

1 Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972, p. 15.

2 Radu Ionescu, *Don Juanii din Bucureşti*, în vol. *Pionierii romanului românesc - De la Ion Ghica la G. Baronzi*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973, p. 237.

3 Ross H. Dabney, *Love and Property in the Novels by Dickens*, Berkley, 1967, p. 129.

4 Cătălina Velculescu, *Personaje şi caracterologie în - Ciocoii vechi şi noi*, "Revista de istorie şi teorie literară", tom 19, nr. 4, 1970, p. 537-543.

5 Aurel Martin, *Introducere în opera lui N. Filimon*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973, p. 236.

6 Tudor Vianu, *N. Filimon*, în vol. *Arta prozatorilor români*, Ed. pentru literatură, Bucureşti, 1966, p. 78.

7 Brunetière, *Honoré de Balzac (1790-1850)*, Ed. Calmann-Lèvy, Paris, 1906, p. 99.

8 Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, Ed. Didier, Paris, 1847, t.I, p. 454.

9 Spielhagen, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, 1883, p. 245.

10 Hippolyte Taine, *Pagini de critică*, E.L.U., Bucureşti, 1965, p. 368.

11 Magdalena Popescu, *Slavici*, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 1977, p. 236.

12 G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Bucureşti, 1941, p. 452.

13 I. Slavici, *Mara*, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1969, p. 35-36.

14 *Ibidem*.

15 *Op. cit.*, p. 37.

16 E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, Londra, 1927, p. 103-104.

17 Nelly Cormeau, *Physiologie du roman*, Ed. La Renaissance du livre, Bruxelles, 1947, p. 81.

18 Torouţiu, *Studii şi documente literare*, II, Bucureşti, 1932, p. 203.

19 Georg Lukács, *Teoria romanului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1977, p. 77.

LE PROCESSUS DE FORMATION DU ROMAN ROUMAIN EN TANT QUE NOUVELLE ORDONNANCE DES DONNÉES DE LA CONNAISSANCE

(RESUMÉ)

Le roman roumain associe le romantisme et le réalisme par une relation de complémentarité de sorte qu'il n'est pas réductible à l'une des deux formules ni dans l'ensemble ni au niveau de la séquence. Les quelques romans-repère qui représentent des moments essentiels dans le processus de formation du roman roumain se sont cristallisés dans une atmosphère romantique - réaliste. Nettement romantiques avaient été seulement les tentatives de roman qui ont précédé le roman de N. Filimon et qui, n'étant qu'une succession de tableaux moralisateurs, dépourvus de dynamisme interne, appartiennent, en fait, à une phase du pré-roman.

Par la parution du roman *Ciocoii vechi şi noi* N. Filimon devient le fondateur du roman, sans être pourtant le créateur du genre. Les indicateurs de restriction qui fixent *Ciocoii vechi şi noi* à l'échelon ou le roman a un profil, mais n'a pas de structure romanesque sont: 1. La fixation du personnage et de l'événement dans des symétries polaires découpées, non-organisées dans un système d'oppositions; 2. La programmation et l'obédience des personnages; 3. La clôture dans des relations qui n'admettent pas de variables.

Le créateur du roman roumain devient 30 ans plus tard I. Slavici. Les nouvelles coordonnées qui décident de la place occupée par le roman *Mara* sont: 1. La pluralité des personnages en tant que totalité organisée et fonctionnelle; 2. Le complexe milieu vital ayant des composantes intégrées hierarchiquement. Les observations théoriques de Slavici complètent l'image d'un écrivain ayant une vision moderne sur le roman.

THE FORMATION PROCESS OF THE ROMANIAN NOVEL

VIEWED AS A NEW ORGANIZATION OF KNOWLEDGE DATA

(SUMMARY)

The Romanian novel associates romanticism and realism by a complementary relationship, making thus impossible its reduction to neither of the formulae, both at the level of the aggregate and of the sequence. The few works that are landmarks of the formation process of the Romanian novel have become crystalized in a romantic - realistic atmosphere. Purely romantic were only those attempts at novel writing that preceded N. Filimon's novel *Ciocii vechi şi noi*, and which, being only a mere succession of moralizing pictures lacking internal dynamic, belong, in fact, to a stage of the pre-novel.

By publishing his novel N. Filimon becomes the founder of the novel, but not the founder of the genre as well. The following are the restructive indicators the confine *Ciocoii vechi şi noi* to the level on which the novel has a profile but not a structure: 1. the displaying of character and event in polar cut out symmetries not organized into a system of oppositions, 2. the characters programing and obedience, 3. the concluding of relationships not admitting of variables.

Thirty years later I. Slavici becomes the creator of the Romanian novel. The co-ordinates bearing on the place of his novel *Mara* are: 1. the characters plurality as an organizational and functional totality, 2. the environment - a vital complex made up of hierarchically integrated components. Slavici's theoretical remarks complete the image of a writer having a modern view on the novel.

APPROCHE SEMIOTIQUE DU THÉÂTRE CLASSIQUE: *PHÈDRE* DE RACINE

par

MARGARETA GYURCSIK

Dans la *Phèdre* racinienne il y a deux langages qui s'affrontent: un langage classique/transparent/ univoque et un langage subversif qui pulvérise la transparence sémiotique et engendre une certaine polysémie du discours, en remettant la fixation du sens.

La tension entre les deux tendances contraires - expliciter le sens et le cacher -, l'alternance du silence et de la confession (les aveux) confère à la pièce un dynamisme sémantique remarquable. Le conflit dramatique/phychologique/ passionnel peut être interprété, en l'occurrence, comme un conflit entre deux langages qui s'attirent et s'excluent, en se démystifiant réciproquement.

Il y a dans la pièce un paradigme de l'énigme (silence/secret/absence/mystère/ambiguité) développé par Thésée, Phèdre et Hippolyte:

Thésée, "héros labyrinthique", figure centrale de la "thématique du caché" dont parle Roland Barthes[1], reste longtemps absent et l'on peut supposer qu'il se cache pour proliférer le mystère et pour obliger les autres à se questionner sur la signification de cette absence:

"Qui sait même, qui sait si le Roi votre père
Veut que de son absence on sache le mystère?" (I, 1).

Le personnage de Phèdre est, dès son entrée en scène, créateur d'ambiguité. Le projet de l'héroïne est de garder le silence, de cacher le mal qui la hante. Elle a peur de dévoiler son intériorité (elle se reproche de laisser "trop voir" ses "honteuses douleurs" - I, 3) et envisage la parole comme un "aveu funeste" dont le sens - univoque - lui est défavorable ("Tu frémiras d'horreur si je romps le silence" - I, 3). C'est pourquoi elle refuse de parler, de nommer les choses par leur nom et transfère, sur d'autres, la responsabilité de l'énonciation d'un sens univoque et irréversible (voir la scène de la "nomination" d'Hyppolyte par Oenone, avec la fameuse réplique de Phèdre: "C'est toi qui l'as nommé" - I, 3).

Hippolyte se trouve initialement dans une situation pareille. Il a lui aussi un secret à garder et il refuse, tout comme Phèdre, de nommer le mal qui le dévore. Aussi Théramène et Oenone sont-ils amenés à caractériser la si-

tuation d'Hippolyte et respectivement celle de Phèdre dans des termes presque identiques:

Théramène: "Vous périssez d'un mal que vous dissimulez" (I, 1).

Oenone: "Elle meurt dans mes bras d'un mal qu'elle me cache" (I, 2).

Si Phèdre oblige un autre de nommer à sa place, le "rebelle" Hippolyte refuse, lui, toute nomination:

"Théramène: La charmante Aricie a-t-elle su vous plaire?

Hippolyte: Théramène, je pars, je vais chercher mon père" (I,1). Le silence et l'ambiguité engendrée par l'absence de la parole menacent la clarté et la cohérence du système classique. Celui-ci tâche de détruire le paradigme du silence par une parole qui est *vouloir dire vrai* et *vouloir expliquer tout*. Cette fonction est assignée - d'une manière plus évidente - au discours de Théramène: il raconte les faits tels qu'ils se sont passés (voir le récit de la mort d'Hippolyte): il ne cache rien et rend à l'événement ses significations "vraies", contradictoires même, comme il le fait lorsqu'il instruit Hippolyte sur les exploits de son père:

"Tu me contais alors l'histoire de mon père.
Tu sais combien mon âme, attentive à ta voix
S'échauffait aux récits de ses nobles exploits,
. . . . . .
Mais quand tu récitais des faits moins glorieux ..." (I, 1).

Le discours d'Oenone a lui aussi la fonction de renforcer le système classique, en rappelant à Phèdre son "devoir" (I, 3) et en lui dictant un comportement conforme à sa condition de Reine-Mère.

Cette fonction du discours, qu'on pourrait nommer "ordonnatrice" vise à atténuer et à détruire ce qui, dans le comportement des personnages, peut passer pour différent, extraordinaire, anormal voire anti-classique. Il s'agit, en d'autres termes, de ramener le particulier à la norme, de faire d'une passion extraordinaire un sentiment commun. Aussi Oenone dit-elle à Phèdre: "Votre flamme devient une flamme ordinaire" (I, 5) ou bien: "La faiblesse aux humains n'est que trop naturelle, /Mortelle, subissez le sort d'une mortelle" (IV, 6).

Théramène accomplit le même rôle auprès d'Hippolyte. Il s'efforce d'expliquer la singularité du héros, d'interpréter son comportement extraordinaire, d'en trouver les causes:

"Seigneur, m'est-il permis d'expliquer votre fuite?" (I, 1).

Il l'interroge (nous signalons, dans la seule scène première du premier acte, 23 questions qu'il pose à Hippolyte) afin de l'obliger à rompre le silence et à se confesser. Il "justifie" la "flamme rebelle" d'Hippolyte en dévoilant ce qu'il y a, en elle, de légitime et de nécessaire, et en lui donnant l'appui de la morale:

"Enfin d'un chaste amour pourquoi vous effrayer?
Quels courages Vénus n'a-t-elle point domptés?
Vous-même, où seriez-vous, vous qui la combattez
Si toujours Antiope[2] à ses lois opposée,
D'une pudique ardeur n'eût brûlé pour Thésée?" (I, 1).

En fait, Théramène démystifie la "rebellion" d'Hippolyte en la plaçant là où elle avait réellement agi: dans le passé. En opposant le passé (qu'il évoque) au présent (qu'il interroge) Théramène marque l'affaiblissement des traits qui, autrefois (dans le pré-texte) avaient fait d'Hippolyte un être d'exception dont le mouvement et les cris déchiraient l'immobilité et le silence:

"On vous voit moins souvent, orgueilleux et sauvage,
Tantôt faire voler un char sur le rivage,
Tantôt, savant dans l'art par Neptune inventé
Rendre docile au frein un coursier indompté.
Les forêts de nos cris moins souvent retentissent" (I, 1).

Il est intéressant de signaler qu'Hippolyte rompt le silence et consent à parler au moment précisément où il se rend compte qu'il a cessé d'être un rebelle, un être d'exception, du fait que sa passion présente pour Aricie le met "au rang du reste des mortels" et lui ôte la singularité passée:

"Moi qui, contre l'amour fièrement révolté
Aux fers de ses captifs ai longtemps insulté,
Qui des faibles mortels déplorant les naufrages
Pensais toujours du bord contempler les orages,
Asservi maintenant sous la commune loi,
Par quel trouble me vois-je emporté loin de moi!" (II, 2).

Le héros est saisi par la fièvre d'avouer: après l'aveu incomplet qu'il fait à Théramène (I,1) il fait un aveu complet à Aricie (II,2). Son discours *informe* et *explicite*, il est essentiellement volonté de tout dire et de clarifier[3].

Ainsi le discours marque le passage du langage intérieur-individuel, particulier - au langage transitif - commun et normé - qui s'adresse aux autres et s'ouvre sur le monde classique, en consacrant ses valeurs.

Hippolyte, personnage classique par la discrétion du geste et du langage, par le respect de l'autorité et de ses normes[4], craint le mouvement et s'efforce de le maîtriser, de le "dompter" tel le "coursier indompté" qu'il rend "docile au frein". Il a la tendance de réduire la complexité, de dissoudre la contradiction et de diminuer le désordre. Aussi conteste-t-il l'inconstance de Thésée et transforme celui-ci en un modèle de fidélité, de stabilité:

"Et fixant de ses voeux l'inconstance fatale,
Phèdre depuis longtemps ne craint plus de rivale" (I,1).

Le départ qu'il projète a d'ailleurs le même but, à savoir celui de déchiffrer

le sens de l'absence de Thésée afin d'en dissiper l'ambiguité et d'annuler l'énigme.

Le discours ordonnateur d'Hippolyte s'oppose au discours de Phèdre qui refuse d'immobiliser le sens. Les deux discours - celui de Phèdre, pris dans un mouvement centrifuge, producteur d'ambiguité, et celui d'Hippolyte qui refait l'unité centripète du langage classique, s'affrontent dans la seule scène où les deux protagonistes se trouvent en présence: la scène de l'aveu de Phèdre. Hippolyte tâche à plusieurs reprises de détruire l'ambiguité créée par le discours et le comportement de Phèdre, en leur prêtant des significations conformes au code moral existant ou en les transformant en lieux communs unanimement acceptés, qui ne menacent nullement l'ordre établi. Il attribue au comportement et au discours de Phèdre un sens univoque. Ainsi le trouble de l'héroïne est interprété exclusivement comme un signe de l'amour conjugal: un effet ambigu est ramené de la sorte à l'univocité[5]. L'"inimitié" de Phèdre envers Hippolyte est considérée elle aussi comme l'expression d'un comportement normal, soumis à des règles propres au commun des humains:

"Madame, je le sais. Les soupçons importuns
Sont d'un second hymen les fruits les plus communs.
Toute autre aurait pour moi pris les mêmes ombrages".

Mais Phèdre ne se laisse pas ramener à l'ordre. Son discours accentue précisement sa *différence*, sa distance par rapport à la nature et aux règles:

"Ah, Seigneur, que le ciel, j'ose ici l'attester,
De cette loi commune a voulu m'excepter!
Qu'un soin bien différent me trouble et me dévore!"

Dans cette scène de l'aveu (II, 5) le discours de l'héroïne refuse les sens existants, connus, appartenant à la réalité pré-textuelle. Par une mise en activité extrême du langage , les significations existantes sont compromises et remplacées par d'autres, qui existent uniquement *dans* et *par* le langage. Ainsi l'image mythique du combat de Thésée avec le minotaure est remplacée graduellement, dans l'aveu de Phèdre par l'image d'Hippolyte descendant au labyrinthe avec Phèdre et tuant le monstre à la place de Thésée. Le langage ne communique plus une information antérieure au texte, bien au contraire, il trouble l'information et produit une image intéressante en soi, qui allie la réalité et le rêve, la réflexion et la fiction, la représentation et le mouvement. La démarche "classique" d'Hippolyte essaie en vain de récupérer, dans l'image créée par Phèdre, un message clair et cohérent. Le héros oscille, manifeste son indécision à déchiffrer le sens, en accordant successivement au discours de Phèdre des significations contraires:

"Dieux! qu est-ce que j'entends? Madame, oubliez-vous
Que Thésée est mon père et qu'il est votre époux?"

. . . . . .

"Madame, pardonnez. J'avoue, en rougissant,
Que j'accusais à tort un discours innocent".

C'est à ce moment que la polyvalence du discours est sur le point de compromettre non seulement le sens préexistant, mais aussi le statut même du personnage de Phèdre. Quoique personnage d'exception, qui n'accepte pas la norme et l'univocité sémiotique, Phèdre se voit attribuer dès le début de la pièce un sens préexistant - la culpabilité - transféré du pré-texte mythologique. Le personnage est mis en situation d'agir de manière à illustrer et à justifier le sens posé, à le "remplir"[6]. La reconnaissance, par Hippolyte, de l'innocence des intentions de Phèdre, possible précisément grâce à l'ambiguité du discours de l'héroïne, équivaut par conséquent à une reconnaissance de la capacité du langage poétique de transgresser la norme et de conférer un nouveau statut au personnage dramatique. Cette menace à l'adresse du système classique est pourtant atténuée par le discours même, qui détruit sa polysémie après avoir essayé de s'affranchir de la tyrannie du sens et d'exploiter la polyvalence du langage. Le même discours qui a atteint le degré maximum d'autonomie par rapport au langage référentiel de type mythologique et a engendré des lectures opposées, est faussement interprété - par Phèdre elle-même - comme parfaitement clair et pris comme point de départ pour un aveu complet:

"Ah! cruel , tu m'as trop entendue
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur" (II,5).

Ainsi le désordre provoqué par l'activité signifiante du discours, par l'apparition d'images poétiques intéressantes comme telles, est converti en ordre, et l'anomalie est transposée dans le langage cohérent de la démonstration classique. Mais à peine prononcé, l'aveu de Phèdre indique l'existence du sens caché et de l'entropie du texte. En refusant de dire la vérité sur l'aveu de Phèdre (d'en déclarer le vrai sens) Hippolyte essaie de s'expliquer et de dire la vérité sur soi-même. Mais son discours, au lieu de prouver son innocence, augmente le malentendu et se tourne contre lui-même. La polyvalence du langage trouble, un fois de plus, le sens univoque du message et oblige le récepteur - Thésée - d'actualiser des significations opposées par rapport à celles qui existent dans l'intentionnalité:

"Tu te feins criminel pour te justifier"
"Toujours les scélérats ont recours au parjure,
Cesse, cesse, et m'épargne un importun discours,
Si ta fausse vertu n'a point d'autre secours" (IV, 2).

On peut ainsi attribuer au discours des sens qu'il implique mais qui ne lui appartiennent pas en intention.

En gardant à son tour le silence sur sa propre culpabilité, Phèdre

augmente le malentendu et compromet grièvement le système classique en obli - geant Thésée - le Roi/symbole de l'ordre et de la justice - de commettre une injustice et un crime. Ce détournement du sens - Hippolyte innocent est considéré coupable et Phèdre coupable est absoute du crime - menace le système classique et l'oblige à un effort décisif de clarification et de fixation des valeurs. L'aveu final de Phèdre devient nécessaire pour expliquer tout et pour refaire la hiérarchie des valeurs. La mort même est ajournée pour que le personnage puisse rétablir publiquement la vérité:

"Le fer aurait déjà tranché ma destinée;
Mais je laissais gémir la vertu soupçonnée.
J'ai voulu, devant vous exposant mes remords,
Par un chemin plus lent descendre chez les morts" (V, 7).

Par l'aveu final de Phèdre tout se clarifie et revient à l'ordre, conformément au code classique. Mais le sens de ce processus de rétablissement du système classique dévoile le caractère destructif de la norme et consacre, en même temps, l'échec de la tentative de détruire le mouvement en faveur de l'immobilité et de la transcendance.

Paradoxalement, le personnage qui s'identifie à l'ombre des forêts et à leur silence, aux chevaux dociles qu'il a nourris, déclenche un mouvement qu'il ne peut plus dominer et qui le détruit. Les chevaux tranquilles et soumis à leur maître se transforment en monstres déchaînés et sanglants qui se pulvérisent avec Hippolyte. Sa mort se produit comme reflet extérieur de l'autodestruction. Aussi le personnage classique finit-il d'une mort baroque: déchiré par un tourbillon hallucinant où tout est mouvement débordant, feu, fumée, cri, désintégration (cf. le récit de Théramène, V, 6). Hippolyte meurt parce que, empêché par les "rênes" de l'apprivoisement, il s'oppose au mouvement et ne peut pas le dominer; il en est emporté et brisé. Les sens et les valeurs du classicisme - honneur, pureté, vision rationnelle - incarnés d'une manière univoque par le héros et transformés en normes de comportement, deviennent les "freins" de l'expansion difficilement contrôlable du mouvement/de la tension/de la vie. Aussi la tentative de transcender le mouvement et d'accéder à l'espace de l'absolu métaphysique est-elle minée par le mouvement même.

La mort "baroque" du personnage classique, imposée à Hippolyte, dénonce ce qui, dans l'ordre/l'équilibre classique apparaît comme étant trop schématique et précaire par rapport aux sens multiples du réel. La mort de Phèdre est elle aussi, en certaine mesure, projet métaphysique détourné. En mourant, Phèdre veut retrouver sa "pureté". Ses "brulantes veines" sont traversées d'un "froid inconnu", sa *flamme* devient *glace*. Mais cette transparence - signe de la mort classique et de l'absolu métaphysique ne peut pas effacer com-

plètement la "tache noire" (l'action coupable de Phèdre), qui "souille" la lumière du jour/du texte classique. Thésée dit notamment:

"D'une action si noire
Que ne peut avec elle expirer la mémoire" (V, 7).

Phèdre disparaît mais son ombre noire persiste transformée en *mémoire* ,en *menace* permanente qui empêche le texte de se terminer sur la réplique finale. C'est qu'en épuisant le texte - cette action si noire - la lecture l'institue en mémoire, d'où il peut être toujours tiré au jour pour l'"assombrir", voire pour mettre en évidence - à chaque nouvelle représentation ou à chaque nouvelle lecture - la tension dramatique qui va pulvériser à nouveau, jamais pleinement, l'idéal classique d'ordre et d'équilibre.

N O T E S

1 *Sur Racine*, Aux Editions du Seuil, 1963, p. 119-120.

2 La mère d'Hippolyte.

3 Il faut pourtant observer que dire sa passion équivaut, pour Hippolyte, à reconnaître son aliénation:

"Maintenant je me cherche et ne me trouve plus"
"Songez que je vous parle une langue étrangère"
"Quel étrage captif pour un si beau lien"
"Par quel trouble me vois-je emporté loin de moi" (II, 2).

Il éprouve des difficultés à "informer", à s exprimer clairement ("Et ne rejettez pas des voeux mal exprimés" - II, 2) ce qui le pousse à s'interroger sur l'efficacité de son discours:

" ... Et j'ignore
Si je n'offense point les charmes que j'adore!" (II, 3).

4 En refusant de dévoiler à Thésée la vérité sur l'aveu de Phèdre, Hippolyte cache un sens qui l'aurait disculpé, pour ne pas miner l'autorité du Roi/du Père:

" ... je supprime un secret qui vous touche.
Approuvez le respect qui me ferme la bouche" (IV, 2).

5 "Je vois de votre amour l'effet prodigieux.
Tout mort qu'il est, Thésée est présent à vos yeux".

6 Roland Barthes a très bien saisi le "caractère formel" de la faute de Phèdre: la "culpabilité objective" du personnage est une "construction postiche" censée "transformer utilement la forme en contenu". En l'occurrence, "tout l'effort de Phèdre consiste à remplir sa faute" (*Sur Racine*, p. 122).

7 Nous renvoyons à une analyse très intéressante de la mort d'Hippolyte dans une perspective sémiotique, à travers le recit de Théramène, dans: Kaisergruber, Lempert, *Phèdre de Racine. Pour une sémiotique de la représentation classique*, Larousse Université 1972, p. 165-28o.

SEMIOTIKA ANALIZO DE KLASIKA TEKSTO' *FEDRA* DE RACINE

(RESUMO)

En la laboro oni analizas la signifigan procezon en "Fedra", supozante la ekziston en la Racine-a teksto de du kontrauaj tendencoj: unu lumiganta la tekston kaj alia malklariganta gin. Tiu semantika dinamismo reflektigas en teksto per tensio inter du lingvajoj, kiuj funkcias samtempe malmistifikante sin reciproke: klasika lingvajo (travidebla) unusenca kaj alia produckanta sencmulton. Per la analizo de la rilatoj inter Fedra kaj Hipolito, lau la perspektivo de ilia signifiganta agado, oni venas al la konkludo, ke la Racine - a teksto, kiel rezulto de la konfronto inter la ordo kaj entropio, bremsas la propran tendencon transcendi la movon kaj fiksigi en spaco de metafizika absoluto. Kvankam la klasika ordo estas fine restarigata, la Racine-a teksto-kiel praktiko signifiganta-restas malferma.

ANALIZĂ SEMIOTICĂ A UNUI TEXT CLASIC: *FEDRA* DE RACINE

(REZUMAT)

Lucrarea analizează procesul de semnificare în "Fedra" de Racine, pornind de la afirmarea existenţei, în textul racinian, a două tendinţe opuse: de a explica sensul şi de a-l oculta. Acest dinamism semantic se reflectă, la nivelul discursului, în tensiunea dintre două limbaje care funcţionează concomitent, demistificîndu-se reciproc: un limbaj clasic/transparent/univoc şi un limbaj producător de polisemie. Analizînd raportul dintre cele două personaje, Fedra şi Ipolit, din perspectiva activităţii lor semnificante (producătoare de sens), lucrarea ajunge la concluzia că textul racinian, generat de confruntarea dintre ordine şi entropie, îşi subminează propria tendinţă de a transcende mişcarea şi de a se imobiliza într-un spaţiu al absolutului metafizic. Deşi ordinea clasică este în final restabilită, textul racinian - ca practică semnificantă - rămîne deschis.

TEME ŞI STRUCTURI BAROCE ÎN *LES ILLUMINATIONS* DE ARTHUR RIMBAUD

de

ANCA OPRIĆ

Revelaţii ale unei experienţe poetice violent resimţită, dar în acelaşi timp miniaturi meşteşugit alcătuite, volumul de poeme în proză *Les Illuminations* se conturează ca fiind rezultatul suprem al *dereglării îndelungate, nelimitată, raţionată a tuturor simţurilor*, al efortului poetului "voyant" de a "vedea nevăzutul şi de a auzi neauzitul[1]. Aventura acestui adolescent, asemănătoare unui pelerinaj infernal în căutarea focului pierdut, se caracterizează printr-un elan frenetic, halucinant de a descoperi nişte esenţe ce nu se pot pătrunde decît printr-o dislocare violentă a realului; acesta ne apare caleidoscopic, într-o acumulare de imagini multiforme, în care culori ţipătoare, sunete divine sau stridente iau formele cele mai bizare, obiectele suferă deformări şi fragmentări; personajele îşi pierd identitatea, linia se frînge, peisajul se dilată, imaginile se compun, se desfac şi se recompun parcă sub bagheta vrăjitoarei Circe şi a zeului Proteu.* În acest univers al metamorfozei, forţele în mişcare se dezlănţuie, pămîntul îşi pierde stabilitatea, iar fiinţele, cuprinse de ameţeală între euri multiple, îşi pierd identitatea; totul urmează fluxul unei neîntrerupte mişcări, oscilează între ceea ce este şi ceea ce pare a fi, într-un joc nebunesc de aparenţe care se destramă, dispărînd în faţa altor aparenţe şi iluzii înşelătoare. Această bogăţie complexă şi nestatornică, această scînteie va trebui furată căci, "la sorcière qui allume sa braise dans le pot de terre ne voudra jamais nous raconter ce qu' elle sait, et que nous ignorons"[2].

Devenit la rîndul său "maître en fantasmagories"[3], priceput alchimist, poetul se va angaja pe drumul atotputerniciei şi al ştiinţei, în căutarea a "toutes les possibilités harmoniques et architecturales"[4], în căutarea unei lumi populate de fiinţe perfecte şi imprevizibile, care nu va mai păstra nimic din aparenţele actuale. Memoria şi simţurile îi vor alimenta impulsurile creatoare şi de sub bagheta-i magică vor renaşte, aidoma păsării Phoenix, splendori nemaivăzute.

---

*) Menţionăm că, întrucît spaţiul nu ne-a permis, am fost nevoiţi să renunţăm aici la o parte introductivă, în care se definea conceptul de baroc.

O singură atingere şi din tolba-i fermecată se vor înălţa toate sunetele ce alcătuiesc o nouă armonie; cu un singur pas va stîrni enormele migraţii ale oamenilor noi.

Mişcarea se precipită, devine vîrtej ameţitor ce antrenează totul într-un dans al focului care ţîşneşte curpinzînd universul în flăcări şerpuinde; lava şi cenuşa vulcanilor acoperă totul, un gust de cenuşă pluteşte în aer - "les vieux cratères ... rugissent mélodieusement dans le feu"[5], "des près, les flammes bondissent"[6]; apele potopului ţîşnesc din ceruri şi din adîncuri, fulgerele brăzdează un peisaj contorsionat: "des trombes du val"[7] înconjoară pe călătorii angajaţi în aventură.

"Sourds étang; - Ecume, roule sur le pont et par-dessus les bois; ... éclairs et tonnerre - montez et roulez. - Eaux et tristesses, montez et relevez des Déluges"[8].

Focul şi apa, elementele primordiale ale mobilităţii şi instabilităţii se vor reîntîlni într-o structură duală, îmbinate indestructibil, nu într-un conflict, ci sub forma unei coexistenţe; deasupra peisajului ale cărui suprafeţe se umflă, se dilată, se rup, plutesc "des anges de flamme et de glace"[9], totul este învăluit într-o "éclatante giboulée"[10], "des brasiers pleuvent aux raphales de givre ... les feux à la pluie du vent ... les brasiers et les écumes"[11], "un aquarium ardent"[12]; marea se uneşte cu soarele, apa şi focul au devenit echivalente şi se pot permuta, iar pe cer străluceşte curcubeul victoriei, singurul punct de sprijin în acest spaţiu apocaliptic.

"Dans le ciel de déluge qui sourd des près, nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer"[13].

"Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise, un lièvre s'arrêta ... et dit sa prière à l'arc-en-ciel"[14].

Legile gravitaţiei sînt contrazise: "il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte"[15], peisajul se dilată, contururile se alungesc: "à une distance énorme, au-dessus de mon salon souterrain, des maisons s'implantent"[16], "la mer étagée là-haut"[17], "quelques uns de ces ponts sont encore chargés de masures"[18]; obiectele sînt surprinse într-un moment în care o luptă incertă se dă împotriva greutăţii lor fizice şi a echilibrului.

Adesea mişcarea ia o formă circulară, migraţia fiind o eternă întoarcere la punctul de plecare, punct ce se suprapune şi se confundă cu cel al sosirii. Cavalcada ne apare într-o stranie împietrire, lava vulcanului ce se avîntă în sus se reîntoarce pe aceeaşi traiectorie la punctul de origine, la noroiul care este şi roşu şi negru, şi incandescent şi stins; fiinţele sînt antrenate într-o horă ciudată, fără putinţă de evadare din spaţiul circular, închis.

"Arrivée de toujours, qui t'en iras partout"[19].

Cursa dezlănţuită a copilului în căutarea zeiţei (*Aube*) parcurge

aceeaşi traiectorie curbă ce se va închide prefigurînd eşecul dureros; în urmărirea sa, nu va putea decît să întrezărească pentru o clipă "son immense corps"[20] disimulat de văluri unduitoare ce se suprapun peste apele tumultoase ale cascadei.

Oraşele se profilează şi ele conform aceleiaşi structuri circulare; o întreagă reţea de canale, de poduri de lemn arcuite, de şine, de bulevarde de cristal, benzi de cer şi de asfalt se întretaie într-o infinitate de figuri geometrice. Pe verticală se profilează minuni ale arhitecturii, construcţii colosale cu faţade bogat ornamentate, scăldate de briză şi lumină, galerii cu arcade, candelabre uriaşe, palmieri de aramă etc. ..., acropola ce se înalţă atît de sus încît nu-i mai putem zări partea inferioară (*Ville, Villes I, II, Métropolitain, Promontoire*). Domoalele erupţii ale vulcanului, luminile ce strălucesc prin ferestre şi terase, gheţarii ce păstrează în crăpăturile lor apa şi flori multicolore, totul decorează feeric faţada circulară a acelui Palais-Promontoire.

Realitatea ia înfăţişarea simulării, treptat substituindu-i-se o reţea de aparenţe mişcătoare, un decor ce ne aminteşte de fîntînile lui Bernini, sau de faţadele lui Boromini. Personaje alegorice sînt surprinse şi împietrite în mişcare: "au niveau des plus hautes crêtes, une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus ... des centauresses séraphiques évoluent parmi les avalanches. ... Là-haut, les pieds dans la cascade ... les cerfs têtent Diane"[21]; "ces masques enluminés sous la lanterne fouettée par la nuit froide; l'ondine niaise à la robe bruyante, au bas de la rivière"[22].

Avalanşa, cascada, rîul, şiroirea apei dau adevărata semnificaţie a imaginilor ce prin opoziţiile lichid/solid, linie dreaptă/linie curbă, alunecă treptat spre tărîmul formelor mişcătoare.

In *Les Ponts*, spiralele, curbele, liniile oblice se amestecă şi se contopesc; un desen bizar de poduri, şerpuiri luminoase, catarge, parîme, parapete, totul se întretaie formînd un ansamblu instabil de corpuri întrepătrunse ce se prelungesc lăsînd impresia că se nasc unele din altele. Revine imaginea caleidoscopică a peisajului ce se modifică şi se recompune fără încetare: şerpuirile luminoase ale canalelor se dilată, în timp ce malurile se micşorează şi domurile scad.

Prin prisma deformantă a geamurilor şiroinde în care apa pare că antrenează sticla însăşi în curgerea ei, lumea ne apare în haină de sărbătoare.

"Dans la grande maison de vitres encore ruisselante les enfants en deuil regardèrent les merveilleuses images"[23].

Albul se descompune în sclipiri viu colorate, scîntei albastre şi roşii, violete, stacojii, verzi, portocalii împodobesc peisajul; florile devin pietre preţioase, discuri de cristal, filigrane de argint, galbeni răspîndiţi peste agată,

piloni de mahon, verigi subţiri de rubine, anorganicul părînd să se instaureze pretutindeni într-o ciudată pietrificare ce-şi găseşte totuşi mobilitatea în reflexe schimbătoare. Bruma, aburul, norul, bulele de rouă, zăpada capătă scînteieri feerice în lumina soarelui, devin tot atîţia "ochi" cu care universul ne priveşte iscoditor. (*Fleurs, Aube* ...)

> Des yeux hébétés ... de la nuit d'été, rouges et noirs, tricolores, d'acier piqué d'étoiles d'or"[24].

Abisurile sînt "des gouffres d'azur et des puits de feu"[25], carnea se deschide în flori şi răni stacojii, şiroind de sînge, ("Des blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes")[26], orele sînt "d'argent et de soleil"[27].

Valuri, panglici multicolore, costume ciudate şi viu colorate (*Ouvriers, Ponts, Aube)* învăluie personaje fantasmagorice care poartă măşti şi sînt antrenate într-o cavalcadă nebună în căutarea unei identităţi greu de aflat.

> "Défilé de féerie. En effet: des chars chargés d'animaux de bois doré, des mâts et des toiles bariolées, au grand galop de vingt chevaux de cirque tachetés, et les enfants et les hommes sur leurs bêtes les plus étonnantes"[28].

Eleşteul devenit oglindă evocatoare, lasă să apară din adîncuri "les reines et les mignonnes; on a les saintes, les voiles et le fils d'harmonie, et les chromatismes légendaires"[29]. Modelul şi imaginea se interferează, sfîrşesc prin a deveni complementare: peisajul este comedie, iar comedia picură din toate fibrele peisajului. ("La comédie goutte sur les tréteaux de gazon"[30]).

Toate punctele cardinale, toate epocile şi legendele lor istorice se întîlnesc în oglinda magicianului care le reflectă şi le deformează, oferindune imaginea lor fragmentată sau suprapusă. Apar în faţa ochilor noştri "des nymphes d'Horace coiffées au Premier Empire. Rondes sibériennes, chinoises de Boucher"[31]. În decorul acestei realităţi devenită supra-realitate, îmbucătăţită, suprapusă şi transfigurată de jocurile de oglinzi, prin opoziţiile lumină (clarté) / umbră (ténèbres), lumină (blanc) / sclipiri multicolore (soleils, arcs-en-ciel, pierreries ...), solid/lichid, viaţa, sau mai precis imaginea ei apare şi se impune ca un spectacol în care "a fi" şi "a vedea" coexistă; jocului liber al motivelor decorative, efectelor de surpriză, de iluzionism, li se suprapune prezenţa unor fiinţe ciudate ce-şi modifică identitatea în fiecare clipă, se ascund îndărătul măştilor şi costumelor pe care le arborează cu ostentaţie. Ele nu există decît în măsura în care se transformă fără încetare, îşi părăsesc aparenţa momentană pentru a se regăsi în alte fiinţe enigmatice ce fug mereu de sine metamorfozîndu-se continuu - "êtres de tous les caractères parmi toutes les apparences"[32]. "Je suis" /"je ne suis pas" coexistă şi iau forma unei dorinţe de a părea, a unui "paraître" ce se realizează într-un spectacol vizual al simulării şi disimulării. În *Bottom* personajul soseşte în casa iubitei "en gros oiseau gris-

bleu "[33] care străbate încăperi cu tavane aurite şi bogat împodobite, ostentaţia făcîndu-se simţită pretutindeni; în drumul pînă la picioarele baldachinului plin de bijuterii el devine "un ours aux gencives violettes et au poil chenu de chagrin"[34] pentru ca, părăsind scena magică cu cristale şi console de argint, să zburde apoi pe pajişti, "âne claironnant et brandissant mon grief"[35].

Masca este uneori înlocuită de nume proprii derutante care apar acolo unde nu ne aşteptăm (*Dévotion*), se substituie unul altuia, se transformă dintr-o simplă iniţială, H, într-un nume enigmatic, Hortense, al cărui semnificat lipseşte şi pe care sîntem invitaţi să-l găsim ("Trouvez Hortense !"[36]).

Orice apropiere de fiinţă se realizează prin confruntarea ei cu antonimul său. "Etre" /"non-être", aceşti doi termeni fundamentali nu pot fi concepuţi decît unul în funcţie de celălalt. "Etre" ia forma lui "non-être", viaţa definindu-se ca o succesiune de morţi trecute; viaţa este moarte, iar moartea este viaţă; morţii sînt în mişcare, continuă să îndeplinească gesturile cotidiene.

"La jeune maman trépassée descend le perron"[37].

"Toutes les femmes qui l'avaient connu furent assassinées.
Sous le sabre elles le bénirent. Il n'en commanda point
de nouvelles. Les femmes réapparurent.

Il tua tous ceux qui le suivaient, après la chasse ou les libations. Tous le suivaient.

Il fit flamber les palais. Il se ruait sur les gens et les taillait
en pièces. La foule, les toits d'or, les bêtes existaient encore"[38].

Aidoma păsării Phoenix, cei morţi renasc şi sînt redaţi vieţii, în timp ce fiinţele socotite vii nu sînt decît aparenţe înşelătoare, căci au murit de mult.

"Un Génie apparut ... Le Prince et le Génie s'anéantirent probablement
dans la santé essentielle. Comment n'auraient-ils pas pu en mourir?
Ensemble donc ils moururent.
Mais ce Prince décéda, dans son palais à un âge ordinaire.
Le Prince était le Génie. Le Génie était le Prince"[39].

Şi din nou hora drăcească a apariţiilor costumate, dans dionisiac al dezordinii şi freneziei ce se desfăşoară pe un fundal marin, simbol al voinţei de a sfărîma orice posibilitate de reprezentare figurativă.

"Dames qui tournoient sur les terrasses voisines de la mer;
enfantes et géantes, superbes noires dans la mousse vert-de-
gris, bijoux debout sur le sol gras des bosquets et des
jardinets dégelés, - jeunes mères et grandes soeurs aux
regards pleins de pèlerinages, sultanes, princesses de
démarche et de costumes tyranniques, petites étrangères
et personnes doucement malheureuses"[40].

Prin prisma deformantă a oglinzii spaţiul închis al scenei se dilată, limita între real şi spectacol devine incertă, iar opoziţia actor/spectator dispare şi ea.

Totul se transformă într-o enormă scenă turnantă şi deformantă, iar spectatorul este şi el angrenat în acest "violent paradis de la grimace enragée"[41].

Spaţiul şi timpul se dilată şi se anihilează, comedia cuprinzînd o realitate multiformă, succesivă, în care istorie, mituri, tradiţii, rase sînt pulverizate în neant. De partea cealaltă a oglinzii, eul orgolios al magicianului, cel care are "la clé de cette parade sauvage"[42] şi care, prin fantezia-i neţărmurită, a provocat dezlănţuirea hiperbolică, apocaliptică a Universului. Zeul creator şi demonul dezintegrării par a-şi fi dat întîlnire în acest "je" ce se zbate neputincios între normă şi libertate.

"Tu es encore à la tentation d'Antoine. L'ébat du zèle écourté, les tics d'orgueil puéril, l'affaiblissement et l'effroi"[43].

Unitatea şi multiplicitatea îşi dau întîlnire în acest "je" contorsionat.

"Je ne suis plus un, je suis épars, flottant!"; eul pulverizat evoluează pe fundalul marin ce-i dă beţia libertăţii totale, realizată într-o mişcare impetuoasă, fiinţa devenind undă şi căpătînd toate atributele apei în curgere. Cu puterile-i miraculoase el mimează şi joacă "les chefs-d'oeuvre dramatiques de tou tes les littératures. Je vous indiquerais les richesses inouïes. J'observe l'histoire des trésors que vous trouvâtes. Je vois la suite!"[44].

Dar tot întinderea marină îi dă şi conştiinţa neantului, a imposibilităţii de a evada din spaţiul închis al normelor de tot felul.

"Ma sagesse est aussi dédaignée que le chaos. Qu'est mon néant, auprès de la stupeur qui vous attend?"[45]

Sîntem într-adevăr stupefiaţi de puterea creatorului de a-şi distruge şi nega, cu un gest simplu şi precis, operele fanteziei sale prodigioase. Comedia ia sfîrşit; aidoma unui copil ce-şi dărîmă castelul din cuburi colorate, Rimbaud anulează rînd pe rînd fantasmagoriile create. Spaţiul urban din *Les Ponts* este într-o clipită redat neantului:

"Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie"[46].

Din interiorul contorsionat al unei caleşti cu oglinzi convexe, panouri bombate şi scaune desfundate, în care printr-un defect deformant al oglinzii din dreapta urmărisem un vîrtej " de blêmes figures lunaires", "bêtes de songe"[47] care se mişcau fără încetare schimbîndu-şi forma geometrică, nu mai putem privi în cele din urmă decît nişte pete de culoare, albastre şi verzi, ce se preling, se năpădesc şi anulează imaginea. Petele de culoare, de obicei albul, îneacă totul, înghit cu lăcomie peisajul şi cromatica rimbaldiană şi prefigurează emoţionant acel "silence" pe care poetul îl va opune neputinţei sale.

"Je comprends et ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire"[48].

Sensibilitatea barocă se realizează prin coexistenţa unei neliniști fundamentale şi a unei voinţe compensatorii de superioritate. Voluptatea inconstanţei şi setea de absolut se regăsesc în efortul de a transforma peisajul în sărbătoare, în spectacol, poetul manipulînd cu îndemînarea iluzionistului un întreg univers al aparenţei. Actul de posesiune a acestui univers supranatural se realizează cantitativ, printr-o proliferare numerică infinită, poetul luînd în acelaşi timp cunoştinţă de mulţimea entităţilor distincte ce compun creaţia. Cifrei unu, ce garantează şi apără ordinea prestabilită, i se va opune viziunea halucinantă în care dinamismul numeral se manifestă în permanenţă. Spaţiul rimbaldian este un spaţiu ce provine dintr-o acumulare numerică, un spaţiu ce se dilată şi, sub presiunea acestei acumulări riscă să explodeze, să se pulverizeze.

Magia mişcării are particularitatea de a se reconstitui şi a se recompune fără încetare în imaginea verbală; viziunii caleidoscopice, fragmentate, îi corespunde viziunea stilistică ce se construieşte fără încetare în mintea cititorului, ca şi cum spaţiului fizic i-ar corespunde un spaţiu al cuvintelor. Acumulării numerice i se suprapune viziunea geometrică ce percepe spaţiile şi timpurile în multitudinea relaţiilor lor. Mişcarea devine amplă, complexă şi dublă în acelaşi timp. Ea este în primul rînd un elan rectiliniu spre un punct de sosire în care elementele converg, tinzînd să restabilească ordinea ameninţată. Dar mişcarea este în acelaşi timp şi o evoluţie în spirală, mersul poemului şi dinamica imaginii rezultînd dintr-un ansamblu de curbe, şi meandre şi uneori chiar determină rigiditatea mişcării rectilinii. Opoziţia fundamentală ce se realizează pe axul vertical între le haut/le bas, stabilind diferitele grade ale cunoaşterii şi ale existenţei este îmbogăţită de o serie de opoziţii complementare: impureté/transparence, grâce/pesanteur, lumière blanche/lumière multicolore, lumière/ténèbres.

Lumina capătă o importanţă maximă în clipa în care, prin variaţii imperceptibile uneori, spaţiul devine mai apt de a-şi dezvălui proprietăţi ce scapă altfel ochiului omenesc. Elementele structurii duale intră în conflict, se ciocnesc şi, din această confruntare, capătă un plus de dramatism. Alteori însă, ele se contaminează, atributele unui element trecînd asupra celui ce i se opune, dualitatea devenind astfel nu numai o structură antitetică, conflictuală, ci şi una mentală, prin care se afirmă un mod de a concepe lumea şi implicit un fel de a fi ce se realizează prin conglomerarea de contrarii.

Flacăra este mereu asociată cu o anumită prezenţă a întunericului, lumina devine tenebroasă, iar tenebrele strălucitoare. Focul se aliază cu apa, lumina albă cu reflexele multicolore şi din această mobilitate poetul reuşeşte să surprindă realitatea sub multiplele sale faţete. Forţele luminii şi forţele întunericului solicită deopotrivă "ce moi épars", dispersat, dar extrem de lucid, ce suferă cumplit în această dezlănţuire de forţe care-l depăşesc. Copleşit de

un trecut arhaic a cărui moştenire a devenit o povară, poetul a cunoscut pentru o clipă exaltarea celui ce încearcă să surprindă esenţa, să atingă absolutul şi cunoaşterea totală. Dar "je est un autre"[49] ce se descoperă în acelaşi timp stăpîn şi sclav, este cel ce dă naştere unui univers de o infinită bogăţie, dar şi cel care nu poate scăpa de limitele sale, cel care, asemenea lui Icar, încearcă să se înalţe cu aripile frînte. Neantului descoperit în sine însuşi i se va opune neantul univeral, iar vocii delirante, tăcerea.

Paradoxul barocului, faptul că mobilitatea şi instabilitatea îşi găseau totuşi o formă finită în operă, este astfel, într-o anumită măsură, depăşit. Spaţiul rimbaldian în continuă mişcare şi transformare nu se poate cuprinde în forme închise şi prestabilite, tensiunea este prea mare şi face să explodeze imaginea şi să se anuleze totul. Eul îşi descoperă neputinţa şi se lasă pradă unei nelinişti esenţiale şi unei tăceri definitive.

> "Se peut-il qu'Elle me fasse pardonner les ambitions continuellement écrasées, - qu'une fin aisée répare les âges d'indigence, - qu'un jour de succès nous endorme sur la honte de notre inhabilité fatale? ... Rouler aux blessures, par l'air lassant et la mer; aux supplices, par le silence des eaux et de l'air meurtriers, aux tortures qui rient, dans leur silence atrocement houleux"[50].

N O T E

1 V. scrisoarea trimisă de Arthur Rimbaud lui Georges Izambard în mai 1871.

2 Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque nrf de la Pléiade. Texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet, Paris, 1963, *Les Illuminations, Aprés le Déluge*.

3 Idem, *Une saison en enfer, Nuit d'enfer*.

4 Idem, *Les Illuminations, Jeunesse IV*.

5 Idem, *ibidem, Villes I*.

6 Idem, *ibidem, Mystique*.

7 Idem, *ibidem, Mouvement*.

8 Idem, *ibidem, Après le Déluge*.

9 Idem, *ibidem, Matinée d'ivresse*.

10 Idem, *ibidem, Après le Déluge*.

11 Idem, *ibidem, Barbare*.

12 Idem, *ibidem, Bottom*.

13 Idem, *ibidem, Enfance*.

14 Idem, *ibidem, Après le Déluge*.

15 Idem, *ibidem, Enfance*.

16 Idem, *ibidem, Enfance*.

17 Idem, *ibidem, Après le Déluge*.

18 Idem, *ibidem, Les Ponts.*
19 Idem, *ibidem, A une raison.*
20 Idem, *ibidem, Aube.*
21 Idem, *ibidem, Villes II.*
22 Idem, *ibidem, Métropolitain.*
23 Idem, *ibidem, Après le Déluge.*
24 Idem, *ibidem, Parade.*
25 Idem, *ibidem, Enfance.*
26 Idem, *ibidem, Being beauteous.*
27 Idem, *ibidem, Vies.*
28 Idem, *ibidem, Ornières.*
29 Idem, *ibidem, Soir historique.*
30 Idem, *ibidem, Soir historique.*
31 Idem, *ibidem, Fête d'hiver.*
32 Idem, *ibidem, Veillées.*
33 Idem, *ibidem, Bottom.*
34 Idem, *ibidem, Bottom.*
35 Idem, *ibidem, Bottom.*
36 Idem, *ibidem, H.*
37 Idem, *ibidem, Enfance.*
38 Idem, *ibidem, Conte.*
39 Idem, *ibidem, Conte.*
40 Idem, *ibidem, Enfance.*
41 Idem, *ibidem, Parade.*
42 Idem, *ibidem, Parade.*
43 Idem, *ibidem, Jeunesse IV.*
44 Idem, *ibidem, Vies.*
45 Idem, *ibidem, Vies.*
46 Idem, *ibidem, Ponts.*
47 Idem, *ibidem, Nocturne vulgaire.*
48 Idem, *Une saison en enfer, Mauvais sang.*
49 V. scrisoarea către Georges Izambard, mai 1871.
50 Idem, *Illuminations, Angoisse.*

THÈMES ET STRUCTURES BAROQUES DANS *LES ILLUMINATIONS* D'ARTHUR RIMBAUD

(RÉSUMÉ)

"Maître en fantasmagories" Rimbaud réalise dans *Les Illuminations* l'univers hallucinant de l'apparence où "paraître s'oppose et se substitue à un "être"

qui s'accomplit d'une manière visuelle, dans un spectacle de l'ostentation et de l'inconstance.

Nous avons voulu, dans notre article, mettre en évidence les thèmes et les structures baroques qui contribuent à la réalisation de cet univers poètique. On constate ainsi que la mobilité est l'élément primordial qui se manifeste tant dans le plan spatial et temporel (des lignes, des formes géométriques qui s'entrecroisent et se modifient sans cesse, des ères qui se superposent et se confondent dans un présent du moi poétique) qu'au niveau de l'individu qui se métamorphose en changeant son identité à chaque moment.

Le monde en fête atteint pour un instant au paroxisme de la mobilité et de l'inconstance pour qu'à la fin l'image s'anéantisse ou soit noyée dans la laiteuse lumière blanche qui met fin à la comédie. D'une certaine manière on évite ainsi le paradoxe de l'art baroque qui enchâssait le mouvement et l'inconstance dans des formes figées, immobiles, Rimbaud détruisant tout seul son illusion et lui opposant un silence qui sera définitif.

THE BAROQUE THEMES AND STRUCTURES IN *LES ILLUMINATIONS* BY ARTHUR RIMBAUD

(SUMMARY)

"Maître en fantasmagories", as he hold himself, Rimbaud achieves in "Les Illuminations" a hallucinating univers of appearance in which "to seem" is opposed and serves as substitute to "to be", being carried out visually in a performance of showy display and of flightiness.

In our article we have tried to point out the baroque themes and motives on which the carrying out of that poetic univers is built. Thus, we ascertain that the mobility is the main factor which appears both on a spatial and temporal level (lines, geometrical forms which intersect and modify ceaselessly, eras which overlap and are identical with the present of poetic "I"), as well as at individual level that also changes altogether ceaselessly, altering its identity at every turn.

The holiday-like transfigured world reaches for a moment the climax of mobility and of inconstancy, so that, finally, the immage should be swept off or be drowned in the milky white light that put an end to the comedy.

Therefore, it is avoidable, in a way, the paradox of the baroque art that secluded itself the mobility and inconstancy in finished and fixed forms, Rimbaud himself marking out illusion and opposing it to the silence that will be ultimate.

CHARLES OLSON'S WORK, AN OPEN POETIC FORM

by

MARIA TODORAN

Probably still the most influential theoretical statement in defining a new poetics is Charles Olson's essay "Projective Verse" (1950), calling for an open poetic form determined by the dynamics of the subject and, most distinctively by the breathing of the poet. Olson's models are unmistakable. The beginning of his essay not only mentions Pound and Williams but even reproduces the typographical characteristics of Pound's prose style:

PROJECTIVE VERSE

(projectile (percussive (prospective

vs

The NON - Projective

> (or what a French critic calls "closed" verse, that verse which print bred and which is pretty much what we have had, in English and American, and have still got, despite the work of Pound and Williams: it led Keats, already a hundred years ago, to see it (Wordsworth's, Milton's) in the light of "the Egotistical Sublime"; and it persists, at this latter day, as what you might call the private-soul-at-any-public-wall)
>
> Verse now, 1950, if it is to go ahead, if it is to be of essential use, must, I take it, catch up and put into itself certain laws and possibilities of the breath, of the breathing of the man who writes as well as of his listenings. (The revolution of the ear, 1910, the trochee's leave, asks it of the younger poets.)[1]

Olson speaks of an "open" form or "composition by field" as "opposed to inherited line, stanza, over-all form". He conceives the poem as a high-energy construct seeking simultaneously an energy-discharge. In explaining the term "energy", Olson accepts without argument that the poet possesses one sort of energy on which he needs to perform certain transformations in order to convert it into another sort of energy.

The principle which is supposed to preside over composition is described as follows: "Form is never more than an extension of content". The above no-

tion is treated as a principle and it is said "to shape the energies" so that the form is accomplished in the following: "One perception must immediately and directly lead to a further perception ... use use use the process at all points in any given poem, always one perception must *move, instanter,* on *another*". Together with the movement of perception, he contributes a number of technical observations on breath, the measure of syllable and line. The poet's breathing serves to give a natural life to each part of the poem, to emphasize the kinetic participation of form in the objects of reality:

> And the line comes (I swear it) from the breath, from the breathing of the man who writes, at the moment that he writes, and thus is, it is here that, the daily work, the *Work* gets in, for only he, the man who writes, can declare, at every moment, the line its metric and its end - where its breathing shall come to, termination[2].

Like Pound, Williams and Cummings before him, Olson is interested in the function of spaces as a measure of verse:

> If a contemporary poet leaves a space as long as the phrase before it, he means that space to be held, by the breath, an equal length of time.
>
> If he suspends a word or syllable at the end of a line (this was most Cummings addition) he means that time to pass that it takes the eye - that hair of time suspended - to pick up the next line. If he wishes a pause so light it hardly separates the words, yet does not want a comma - which is an interruption of the meaning rather than the sounding of the line - follow him when he uses a symbol the typewriter has ready to hand:
>
> "What does not change / is the will to change"[3].

Olson thinks that the typewriter, because of "its rigidity and its space precisions", is an instrument which makes it possible for the poets to indicate exactly the breath, the pauses, the suspension even of syllables, the juxtapositions even of parts of phrases, which he intends. "For the first time the poet has the stave and the bar a musician has had".

Olson concludes that "Projective Verse", if practised long enough, will permit poets to carry material larger than they have carried since the Elizabethans, permit them to reclaim *truth* and *magnitude*.

In "Projective Verse" Olson divided his attention between two distinct areas:

> I want to do two things: first, try to show what projective or open verse is, ... and II, suggest a few ideas about what stance toward reality brings such verse into being, what that stance does, both to the poet and to his reader. /The stance involves, for example, a change beyond, and larger than, the technical, and may, the way things

look, lead to the new poetics and to new concepts from which some sort of drama, say, or of epic, perhaps, may emerge/[4].

The kind of verse which Olson describes in the first part expresses the change taking place in man's experience of the universe, manifested in what Olson calls a "stance toward reality". This change, Olson tries to elucidate in the second part of his essay:

> From the moment the projective purpose of the act of verse is recognized, the content does - it will - change ... It is no accident that Pound and Williams both were involved variously in a movement which got called "objectivism". But that word was then used in some sort of a necessary quarrel, I take it with "subjectivism". It is now too late to be bothered with the latter. It was excellently done itself to death, even though we are all caught in its dying. What seems to me a more valid formulation for present use is "objectism", a word to be taken to stand for the kind of relation of man to experience which a poet might state as the necessity of a line or a work to be as wood is, to be as clean as wood is as it issues from the hand of nature, to be shaped as wood can be when a man has had his hand to it. Objectism is the getting rid of the lyrical interference of the individual as ego, of the "subject" and his soul, that peculiar presumption by which western man has interposed himself between what he is as a creature of nature / with certain instruction to carry out / and those other creations of nature which we may, with no derogation, call objects. For a man is himself an object, whatever he may take to be his advantages, the more likely to recognize himself as such the greater his advantages, particularly at the moment that he achieves an humilitas sufficient to make him of use[5].

Charles Olson's effort to realize his theory in practice can be seen in his "Maximus Poems" a work reminiscent in many ways to "Paterson" and "The Cantos".

Olson wrote in 1966 that his "Maximus Poems" were intended to help men "in seeing and finding connections", the poem being considered by him a way back to essential human values, an attempt to reach significant meaning in this or any age.

Working from this concept of the poem as a relatively major statement, Olson was to write comparatively few poems. The poet wrote six books of the Maximus between 1950 and 1963, in all 180 poems. Most of those were long, with short lyrics appearing only in the framework of a longer series. Some of the poems written between 1964 and Olson's death in 1970, have been published separately, many not published at all.

The poems are in the form of letters written by Olson to his native town of Gloucester /Massachusetts/. He remembers his own life there, and the lives of others he knew, chiefly fishermen. He goes back into history, to the men who explored that coast, and even to their native England. He speaks to and of them all, the living and the dead, and tries to find some basis on which he can stand and from which he can start. In a sense, these poems are concerned with finding a personal *locus*, and the poet chooses his first definite locus at Gloucester.

Olson's act of founding Gloucester through Maximus's eye has its own historical relation to the American innovators. It contains the early methods attempted by Thoreau, Whitman and Melville, who each sought their own personal locus. Olson extended their methods by synthesis, Maximus being not isolated, and Gloucester becoming an onshore locus, from which the poet has shown the unknown, unobserved part of the beach, giving earth and water and men's lives a deeper significance. Place becomes important to Olson because if a man exists in an object - object relationship with external nature, then the only way in which man can approach and know nature is by participating in an established "field" of objects, by acquainting himself with one place intimately.

I, Maximus of Gloucester, to You /1 - 4/ estabishes the form which will be revealed in the on-going process of the sequence. In *Maximus I, II, III*, Maximus describes his immediate reality /the sidewalks, houses, streetcars, bridges/, he defines the physical objects that are Gloucester and gives us his frame of reference. His locus is his immediate consciousness of this mapped city, of his position in it, which means that all objects or actions are also located by distances from his observing eye. But Maximus' memory also brings *yesterday* up to the moment *now* of perceiving and so there is a historic dimension to all the three dimensional objects mapped. By describing the historical reality - the clearing of the forest, building of cod racks, setting to sea with four hundred weight tack and the return with fish harvest -, he locates Gloucester and himself at a certain distance from events of distant times. The harbour thus is mapped in four dimensions so it becomes a definite point in American space-time coincident with Maximus. It is the New World space, as Smith[6] presents it, that Maximus takes as a base of operations. Smith suggests the care with which this space might have been used:

> the admiral of New England Smith proudly
> took himself to be, rightly, who sounded
> her bays, ran her coast, and wrote down
> Algonquin so scrupulously Massachusetts
> and I know who lived where I lived
> before the small-pox took them all away
> and the Pilgrims

had such an easy time of it
to land

(Maximus II, 49)

In *Maximus IV, V, VI,* Maximus gives more detailed attention to the minutiae of Gloucester's history and geography.

In *Maximus IV* he perceives and sings of his perceptions from Dogtown[7], he recognizes the energy of earth as it is manifest in the energy of the sun. The water is drawn from its mother earth, and appears as the figure of Okeanos. All things grown live on water and earth and all things living die and return to water and earth. Maximus perceives the rhythms of Gloucester within a greater scheme, first seen in Hesiod's tale of the earth's morning.

In *Maximus, from Dogtown* - I, Olson says:

The sea was born of the earth without sweet union of love Hesiod says
But that then she lay for heaven and she bare the thing which encloses
everything, Okeanos the one which all things are and by which nothing
is anything but itself, measured so
screwing earth, in whom love lies which unnerves the limbs and by its
heat floods the wind and all gods and men into further nature
Vast earth rejoices,
deep-swirling Okeanos steers all things through all things,
everything issues from the one, the soul is led from drunkness
to dryness, the sleeper lights up from the dead,
the man awake lights up from the sleeping.

Havind recognized Okeanos as the principle of energy on which he depends in *Maximus, from Dogtown* - II, Maximus moves inland from the ocean's edge

The Sea ... turn yr edge
the sea, go inland, to
Dogtown ! the Harbour

He followed the sailors'trail, his soft soul seeped into the soil to search out the roots of James Merry[8]'s action, tracing back with his counting finger to turn over the stones that littered the horst, to see the worm and the water that flowed into the crease, to see the field where Merry died, and the stones tossed onto that field as terminal moraine forced them by frozen water. The American phenomenon of Merry fighting the bull is described by Maximus, of Gloucester from Dogtown, where he observes this prime action:

. . . . . .

Watered Rock
of pasture meadow orchard road where Merry
died in pieces tossed by the bull he raised himself to fight
in front of people, to show off his

Handsome Sailor ism
died as torso head and limbs
in a Saturday night's darkness
drunk trying
to get the young bull down
to see if Sunday morning again he might
before the people show off
once more
his prowess - braggart man to die
among Dogtown meadows rocks
. . . . . .
Dogtown is soft
in every season
high up on her granite
horst, light growth
of all trees and bushes
strong like a puddle's ice
the bios
of nature in this
park of eternal
events is a sidewalk
to slide on, this
terminal moraine:
the rocks the glacier tossed
toys
Merry played by
with the bull.

(Maximus, from Dogtown I)

Olson's locus limited him to a certain part of the beach and to the events that occured there. He only travelled a measured distance and did not move across American space to measure what happens in the big city. His successors, Creeley, and Ginsberg and Kerouac will travel American space taking modern measure from their own space-time locus.

In *Maximus V*, Olson traces the roots of culture back into the geological space before the dispersal of the continents. The history of the dispersal is the substance of his poems in this section. The evidence of history is considered a transmission from the past which reveals a range of possible futures.

Maximus VI begins with the vision of the city which the two previous books made possible. Maximus is prepared to attend to his redemption that can be realized in the biological organism of man, in the cultural organism of the city

and in the organic processes of the cosmos.

The *Maximus* is without conclusion. The general effect of the *Maximus* is that of a collection of separate poems. His verse does not develop linearly but through a complexity of associations, juxtapositions, dialectic contradictions, melodic relationships and complementary rythms.

His difficult verse is a source of nature and of imagination, "the utterance of a unique American personality bathed by many waters, like the Gloucester headland which is its home"[9]

I have had to learn the simplest things
last. Which made for difficulties.
Even at sea I was slow, to get the hand out, or to cross
a wet deck.
The sea was not, finally, my trade.
But even my trade, at it, I stood estranged
from that which was most familiar...

I have made dialogues,
have discussed ancient texts,
have thrown what light I could, offered
what pleasures
doceat allows
But the known?
This, I have had to be given,
a life, love, and from one man
the world.

(Maximus, To Himself)

NOTES

1 Charles Olson, "Projective Verse", in *Selected Writings*, New-York, 1966, p. 15.

2 id. ibid., p. 19.

3 id. ibid., p. 22-23.

4 id. ibid., p. 15.

5 id. ibid., p. 24.

6 *Captain John Smith* - Many of the ideas that dominate American literature are embodied in Captain John Smith. Throughout his life he represented the hero: the fighting, winning conqueror of evil. He is, at the same time a versatile writer, especially famous for his "General History of Virginia, New England", and the "Summer Isles".

7 *Dogtown* is now a deserted village, in the neighbourhood of Gloucester. From about 1720 until the American Revolution, it was a prosperous farming village. As Gloucester harbour grew Dogtown began to decline.

8 *James Merry* - was a young sailor of Gloucester who had shipped to the Med-

iterranean and, while visiting Spain had several bullfights. He had a struggle with the bull in the pastures of Dogtown. The ritual bullfight has a symbolical significance and expresses man's domination over the natural world.

9 Millicent Bell-Brown, "The Jargon Idea", *Books at Brown*, XIX (1963), 1-12.

BIBLIOGRAPHY

Creeley Robert, *Contexts of Poetry*, issued as *Audit* , V, I. 1963.

Creeley Robert, "Preface to "The Maximus Poems" of Charles Olson", *Migrant*, 3, 1959.

Davey Frank "One Man's Look at "Projective Verse", *Tish* 5, 1962.

Davie Donald, "A Poetry of Protest", *New Statesman*, LXXI, 1956.

Faucherau Serge, *Lecture de la Poésie Americaine*, Ed. de Minuit, 1968.

Hassan Ihab,"Since 1945" in *Literary History of the United States*, New-York, 1965.

Sutton Walter, "Criticism and Poetry" in *American Poetry*, Stratford-upon-Avon Studies 7, London, 1965.

Sutton Walter, "A Conversation with Denise Levertor" *Minnesota Review*, V, 4, 1965.

Tomlinson Charles, "From Both Sides of the Atlantic" *New Statesman*, LXI, 1961.

Turnbull Gael, "Some Notes in the "Maximus Poems" of Charles Olson", *Combustion*, 2, 1957.

Wesling Donald, "Berkeley: Free Speech and Free Verse" *Nation*, CCI, 8, 1965.

OPERA LUI CHARLES OLSON, O FORMA POETICĂ DESCHISĂ

(REZUMAT)

Lucrarea analizează principiile de bază ale eseului lui Olson "Versul proiectiv", care a constituit cea mai de seamă definire teoretică a unei noi poetici, influenţînd întreaga poezie americană modernă. Se arată modul în care aceste principii teoretice au fost puse în practică de Olson în volumele intitulate "Maximus Poems", subliniindu-se trăsăturile caracteristice ale fiecăruia, pentru a se ajunge la concluzia că versul dificil al poetului este expresia unei personalităţi unice în noua poezie americană.

L'OEUVRE DE CHARLES OLSON, UNE FORME POETIQUE OUVERTE

(RÉSUMÉ)

Le travail analyse les principes fondamentaux de l'essai de Charles Olson "Le vers projectif" qui a constitué la plus importante définition théorique d'une nouvelle poétique en influençant la poésie américaine moderne. On y a demonstré la manière d'Olson de mettre en pratique ces principes théoriques dans ses volumes de poésie intitulés "Maximus Poems" en en soulignant les traits caractéristiques pour aboutir à la conclusion que le vers dificile du poéte est l'expression d'une personnalité unique dans la nouvelle poésie américaine.

THE LITERARY SOURCES OF "OTHELLO"

by

PIA TEODORESCU BRINZEU

The main source of "Othello" is the seventh story in the third decade of the *Hecatommithi* of G. Cinthio, published in Venice in 1566. No English translation is known before 1753. A French translation was published in Paris in 1584. Whether Shakespeare knew enough Italian to read the story in the original, or enough French to read it in French, we have no means of knowing. Just possibly there was a contemporary English translation or adaptation which has disappeared. In any case, the debt to Cinthio for the general lines of the plot and for some the details is plain, showing that he preferred to work upon a subject that had already gained success. In fact, Shakespeare seems to have been one of the least inventive playwrights among his contemporaries, since almost all his plays - with some three or four exceptions - have a borrowed theme.

The careful comparison of "Othello" with its original is at once fascinating and profitable, for it reveals Shakespeare's dramatic power of pouring into an old plot the conceptions and tastes of his own time. That he was not ignorant of the great works well-known to the Renaissance humanists is an idea generally accepted by modern scholarship[1]. Hence Plutarch and Plato, Aristotle and Seneca,Boccaccio and Machiavelli, Ariosto and Montaigne were only a few writers known to him and influencing his creation. We can find in his works reference to the theory of humours and the microcosm - macrocosm correspondence; to the calvinistic recognition of human depravity; to Montaigne's scepticism; to the utilitarian and individualizing applications of Castiglione, Machiavelli, Hobbes and Bacon. The current ideas of his period - of literary criticism, history, morals and religion - affected Shakespeare immediately, passed through the filters of his personality and enriched the material of his plays.

It is wll-known that the sources had a remarkable importance for the Elizabethan writers because they proceeded on the basis of an established body of material to create their own work. They did not bother to invent incidents and plots and they used the sources without the smallest intention of being original[2]. H. Craig observed that "from the point of view of plot-construction an Elizabethan play is built like a mosaic with ranging skill and ingenuity in putting the parts together"[3]. Shakespeare was very skilled in filling in his plots

and fitting together various constituent elements. E.A. Poe acknowledges the virtue of his practice when he says "to originate is carefully, patiently and understandingly to combine"[4].

In the moment in which Shakespeare wrote "Othello", he had already established a complex technique of using different sources based on the fact that he was transmitting his contemporary audience a message that was performed on the stage. Therefore he had to enrich the narrative source he used with dramatic elements derived from the old tradition of the mediaeval plays and the Senecan tragedies. He also took advantage of Marlowe's, Kyd's and Peele's attempts at optimating their methods of presentation and renovating outworn conceptions and experience. He used their achievements, as well as his own, to develop a strategy of creating the most functional work of art. He surpassed his period of youth when he relied especially on the learned tradition derived directly from Seneca through the University Wits and he gave up the long lyrical soliloquies, the declamatory rhetoric, the piling up of images characteristic for the Senecan plays in favour of a more popular taste.

In order to make obvious how Shakespeare transformed the simple domestic tragedy of his source into a play with deep social and metaphysical implications, interesting and exciting not only for his contemporaries but for later generations as well, we interpret "Othello" on three levels: *the personal, the metaphysical, and the social level.*

On the personal level, the play is a straight-forward domestic tragedy - Cinthio's novella, in fact, with modifications. On the metaphysical level, Othello and Iago exemplify and participate in the agelong warfare of Good and Evil, continuing the popular tradition of the morality plays. On the social level, the tragedy represents a study of a contemporary problem, the clash between the new Machiavellian type with his principle of self-interest and the old chivalric type representing the traditional values of social order and morality.

The skeleton of the *domestic* tragedy is based on the story of Cinthio who, although he himself dramatized some of his own novels, did not turn it into a play. However, he urged his contemporaries to seek their dramatic material not in ancient traditional myths, but in contemporary stories. Thus he inaugurated a determinative movement in the making of Renaissance tragedy.

Shakespeare was concerned with a problem of immediate contemporary interest, the situation created by the marriage of a man and a woman widely different in race, in tradition and in customary way of life[5],

He was instigated in fact by Cinthio himself who made Disdemona formulate a kind of moral to the whole tale. Lamenting the sudden change in Othello's attitude towards her, she tells Emilia that her example will probably be cited to posterity for a warning "Not to marry a man divided from us by Nature, Heaven and mode of Life". This hint of Cinthio's is seized by Shakespeare who takes the

stuff of the melodrama and turns it into a masterpiece.

Shakespeare retained from his source some elements which seemed interesting and representative for the story, as for instance the circumstances of the cashiering of Cassio, Desdemona's plead for him, the progress of Iago's "temtation" and Othello's reaction to it, the use of the handkerchief, Desdemona's bewilderment etc. The changes performed in the source had in view two principal aims: first, to secure a more dramatically useful plot and, secondly, to give a more rounded presentation of the characters.

One important change consisted in the object of Iago's revenge. In Cinthio, Iago feels no hatred for Othello. His only reasons are lust and then hatred for Disdemona. It is her ruin, not her husband's, that he tries to accomplish. Shakespeare directed Iago's hatred towards Othello and based the dramatic structure of the play on the conflict between the two. He also changed the secondary, unnamed, character of the ensign into a major character, much more complex and dangerous than Cinthio's. To underline Iago's inner wickedness, Shakespeare did not provide him with a daughter, because for the playwright evil could not be perpetuated and Iago as a father of a small child that needed caress and love would have lost much in cruelty. Not even does his wife participate with him in the plotting. Emilia, quite contrary to Cinthio's character, is totally unaware of Iago's design, and although she steals the handkerchief, in the end she reveals her husband's guilt. In exchange, Shakespeare provided Roderigo for whom there was no equivalent in Cinthio, revealing thus the duplicity of "honest" Iago.

Shakespeare also used the simple suggestion of the Italian version that Othello was a Moor and gave it far greater prominence. He made Othello fetch his life and being from men of royal stem. He represents a race and a culture alien altogether from the society and the civilization of Venice. The refined social habits, the civil institutions, the women of the Italian world are foreign and unfamiliar to Othello. He is an extravagant and wheeling stranger of here and everywhere and Iago will take great advantage of it in his plotting.

Another important modification in Shakespeare's play is the introduction of the wooing scene of which there is no account in Cinthio. In a few lines, Cinthio tells how a Moor of great merit and courage happened to meet a marvelously beautiful Venetian girl. They fell in love with each other and they married in spite of her parents' opposition. That is all Cinthio tells about the preliminaries to the marriage. But both realistically and poetically, Shakespeare felt the need of more substantial information, insisting on the spiritual bond that united the two. And these spiritual affinities are discovered in Brabantio's drawing-room when Othello runs over the memory of battles, sieges, and fortunes which have filled his life since boyhood days. Thus Shakespeare made a dynamic scene out

of a situation which Cinthio had recorded inertly in a line or two.

The same noticeable difference can be observed in the manner in which Disdemona is killed in the end. Lacking Othello's dignity and nobility, Cinthio's Moor combines with Iago to kill Desdemona and then to arrange everything to escape suspicion for the deed. Shakespeare presents Othello less brutal and calculating, coming alone to perform a deed of justice and to offer Desdemona, full of majesty, as a sacrifice to outraged chastity.

2.2. Except for these changes in the details of the plot, Shakespeare enriched the story with a *metaphysical* implication not evident in Cinthio - the fight between Good and Evil derived from the popular tradition of the morality plays. Othello and Iago stand in fact for these two allegorical figures so often used in pre-Shakespearean drama and they act according to the conventional idea people have of them. On one level, therefore, the play can be seen as the temptation of a good man by a devil to commit mortal sin. However, there is an interesting inversion operated by Shakespeare which made him obviously face large technical problems. It is Iago and not Othello, the Moor, who stands for the devil and continues the tradition of the conventional black villain represented by Shakespeare's earlier Aaron or by Marlowe's Ithamore. Othello is presented as an honourable murderer who has to gain the sympathy of the public, but for the Elizabethans physical blackness was associated with villainy and they believed that there was a close correspondence between them. Ugliness was associated with evil and in conventional symbolism, white stood for purity, virtue, and the celestial, and black for corruption, lust and the infernal. Therefore, playwrights found African characters useful for ready associations with a conduct that was both uncivilized and un-Christian. One explanation is offered by K.W. Evans[6]. He states that dramatists tended to classify Moors by degress of blackness, and by the time "Othello" appeared two broad types, distinguished by make-up, had been established. Invariably the black Moor, or Negro, was a bad character, amply endowed with evil Moorish qualities like savageness, jealousy, astonishing credulity, or belief in magic. But the other type, of lighter complexion and called a "white" or "tawny" Moor, was normally noble in bearing and character, though he might have some of the "barbarous" qualities presumed of all Africans. In "Titus Andronicus" the portrait of Aaron is that of an evil black Moor, whereas Morocco in "The Merchant of Venice" is a self-consciously dignified man, sensitive about his colour and fiercely insistent on his rank.

Anyway, at least for the beginning of the play, Shakespeare insists on the nobility of the Moor, his valiant qualities as a fighter and his inner beauty stressed by the Duke's words addressed to Brabantio: "Your son in law is far more fair than black" /I, 3, 315/. The characteristics of the conventional stage Moor, who was in fact a semi-devil, are transferred over to Iago.

Iago is a "demi-devil" /V, 2, 301/ and his philosophy is a "divinity of

hell" /II, 3, 338/. He is a "hellish villain" /V, 2, 368/ derived from the traditional stage devil to which some features of the clown were added. Since in "Othello" the clown appears only in two scenes his functions are seriously reduced; they are overtaken by Iago who offers a complementary perspective to that of the other characters and tries to disclose the true face of the world and the people by using cynical or non-sense statements. He wants to "suckle fool and chronicle small beer" /II, 1, 159/ and "to speak home" /II, 1, 163/. In the first scene of Act II, Iago uses for the greeting of Desdemona in Cyprus one of those famous Shakespearean quibblings in which the apparent nonsense has in fact deep meaning. Desdemona takes his words as "old fond paradoxes to make fools laugh i' th'alehouse" /II, 1, 138/. It is exactly this scene that makes Th. Rymer consider it "a long rabble of Jack-pudden farce between Iago and Desdemona, that runs on with all the little plays, jingle, and trash, below the patience of any Country Kitchin-maid with her Sweet-heart"[7]. He not only engages in these pleasantries, but also plays the hearty, convivial party man, as in the scene with Cassio and Montano where he sings drinking songs and behaves like a typical good-natured clown.

Except the devil and the clown as stock characters of popular drama, there is also the Vice of the moralities that influenced Shakespeare in creating the figure of Iago. Iago's descendance from the Vice appears evident in the fact that he has all the strings of action in his hands, establishes a cloase contact with the audience in his soliloquies and asides, explaining and foretelling his actions, and has the same satirical and mocking attitude, full of arrogance and jealousy. But the conventional, mediaeval figure of the Vice was overlaid, enriched, and subtilized by Shakespeare in accordance with the naturalistic expectations of his audience. And, as R. Nero states, "the play's progression exhibits the character expanding from the original embryonic troublemaker of I, 1, modulating through the cynical destroyer of values, the destroyer of the spirit, first presented in the garden dialogue in I, 2, and developed in Act II, to the culminating vision of the arch-devil taking possession of his victim's soul in Act III"[8].

On a *social* level, as previously mentioned, the play can be considered to represent the clash between the old chivalric type, embodying traditional values of order and morality, and the new Machiavellian type, selfish and ambitious. This clash developed under the influence and vogue of "The Prince". A French translation of it had appeared in 1553 and a version in Italian in 1560. It was a work written by an Italian, for the Italians, representing in fact the first attempt of modern thought to see man free from the tutelage of mediaeval thought. Machiaveli wanted to free man from lying and hypocrisy, frankly accepting his wicked and vicious nature. He wrote with the aim of uniting and unifying Italy under a strong and capable leader. However, Elizabethan dramatists failed to un-

derstand him right. They neglected his grandiose vision of a country aspiring to unity and remembered the characteristics of the ambitious, brutal, hypocrite who intended to make his way in life by any means. Shakespeare carried out several Machiavellian villains such as a Richard of Gloucester, a Don John of "Much Ado About Nothing" or a Iago. Iago, especially, is a typical Machiavellian character, differing singnificantly from Cinthio's ensign who was a depraved villain, lustful, revengeful, cunning, and coward. Shakespeare's character is a man of principle, with a subtle coherence between what he believes in general and what he believes in particular. He sees the world and human life as obedient only to natural laws, whereas man is the king of beasts, crowned by his superior faculties. Society, in the same way, is a place of endless competition between the appetite of one man and another, success attenting only those who know how to love themselves and how to manipulate the nature of other men. Loyalty in service is the dotage of "honest knaves" who deserve to be whipped for their folly, Candour and sincerity are as grossly inane as wearing the heart upon the sleeve "for daws to peck at". Rich idiots like Roderigo are made to be used without scruples and generous masters like Othello are made to be cheated. A good woman is to be used for nothing else then child bearing and petty household accounts. His cynical Machiavellianism can also be noticed in the way in which he speaks about love as a simple physical appetite.

All the three levels - the personal, metaphysical, and social - coalesce into one, provind that new and potent influences had begun to work upon English tragedy. In developing Cinthio's story, Shakespeare was influenced by the popular taste, the tradition of the national stage and the classical authorities held in esteem by Renaissance humanists. He improved his source, obtaining in the end a masterpiece which is still greatly read and enjoyed.

N O T E S

1 "We no longer think of the young Shakespeare as an untutored genius, owing all to 'nature' and little to 'art'".
L.C. Knights, *Some Shakespearean Themes*, Peregrine Books, 1960, p. 24; "Shakespeare in his first tragedy, "Titus Andronicus", imitated Seneca; in his first comedy, "The Comedy of Errors", Plautus; and in his first poem, "Venus and Adonis", Ovid." - P. Alexander, *Shakespeare s Life and Art*, London, 1963, p. 58; "... an original poet, educated, confident of himself, already dedicated to poetry." - E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, London, 1960, p. 141.

2 "It is a remarkable fact that there are almost no plot elements in Shakespeare's plays for which some sources, analogue or suggestion has not been found. The same is true of Greene, Lyly, Marlowe, Dekker, Heywood, Webster, Middleton, Jonson himself, and, as far as I know, of most of the rest". - H. Craig, *Shakespeare's Choice of Materials*, from "Shakespearean Criticism", Oxford University Press, Oxford, 1970, p. 39.

3 *Ibid.*, p. 38.

4 "Peter Snook", Complete Works, ed. James A. Harrison, 1902, XIV, p. 73.

5 H.B. Charlton shows that Shakespeare probably picked the story up because of the rich promise in it of passionate dramatic interest. But "his imaginative insight , one excited, pierced beneath the plot and its superficial circumstance to explore whatever essential dramatic substance might lie beneath. His genius sought to discover how far the composite stuff of the story shaped itself into a coherent human world. In the process, his imagination converts Cinthio s melodrama into tragedy". - *The Tragedy of Othello*, 1949, from the Bantam edition of "Othello", New York, 1962, p. 193.

6 K.W. Evans, *The Racial Factor in "Othello"*, Shakespeare Studies, vol. V, ed. J. Leeds Barroll, Dubuque, Iowa, 1969, p. 124.

7 Th. Rymer, *A Short View of Tragedy*, from the Signet Classic Edition of "Othello", New York and Toronto, 1963, p. 200.

8 R. Nevo, *Tragic Form in Shakespeare*, Princeton University Press, 1972, p 181.

SURSELE LITERARE IN "OTHELLO"

(REZUMAT)

Pentru a scoate în evidenţă surprinzătoarele metode de realizare ale lui W. Shakespeare care a fuzionat cele mai variate surse într-o tragedie cu adînci implicaţii filozofice, autoarea a abordat piesa "Othello" din trei puncte de vedere. Din punct de vedere *individual* şi *familiar*, piesa este considerată o simplă tragedie domestică inspirată din nuvela a şaptea din "Hecatommithi" de G. Cinthio. Comparaţia detailată cu sursa subliniază schimbările pe care Shakespeare le-a întreprins pentru a actualiza subiectul şi pentru a-i da o mai mare intensitate dramatică. Din punct de vedere *filozofic*, piesa ilustrează eterna luptă dintre bine şi rău, inspirată din subiectul tradiţional al misterelor şi moralităţilor englezeşti, iar din punct de vedere *social*, tragedia reprezintă studiul unei importante probleme etice derivate din "Principele", conflictul dintre omul nou cu principii machiavellice şi omul vechi, de tip cavaleresc.

DIE LITERARISCHEN QUELLEN IN "OTHELLO"

(ZUSAMMENFASSUNG)

Um die überraschenden Gestaltungsmethoden W. Shakespeares herauszustellen, der die verschiedenartigsten Quellen in einer Tragödie mit starken philosophischen Implikationen miteinander verschmolz, untersuchte die Autorin das Stück "Othello" von drei Standpunkten. Vom *individuellen* und *familiären* Standpunkt wird das Drama als einfache Haustragödie betrachtet, die von der siebten Novelle des "Hecatomithi" G. Cinthios ausgeht. Ein ausführlicher Vergleich mit der Quelle unterstreicht die Änderungen, die Shakespeare vorgenommen hat, um das Thema aktueller zu gestalten und um ihm eine grössere dramatische Intensität zu verleihen. Vom *philosophischen* Standpunkt widerspiegelt das Drama den ewigen Kampf zwischen Gut und Böse, der auf die traditionellen Sujets der englischen Mysterienspiele und Mo-

steriensspiele und Moralitäten zurückgeht, während vom *sozialem* Standpunkt die Tragödie die Untersuchung eines bedeutenden ethischen, von den "Prinzipien" N. Machiavellis abgeleiteten Problems darstellt, nähmlich den Konflikt des neuen, mit Machiavellischen Prinzipien ausgerüsteten Menschen mit den alten Menschen vom ritterlichen Typ.

STRUCTURA POEZIEI LUI W.CARLOS WILLIAMS

de

AURELIA ANDREICA

William Carlos Williams (1883-1963) , poet american, a cărui activitate literară a început sub semnul imagismului şi care se înscrie în tradiţia lui Walt Whitman, s-a dezvoltat întru totul original, ajungînd să inaugureze o nouă orientare în poezia americană contemporană, cunoscută sub numele de obiectivism. Pentru a defini esenţa obiectivismului lui Williams vom porni de la afirmaţia făcută de el însuşi, atît în eseurile sale - care constituie un adevărat manifest literar - cît şi în poezie: "Nu există idee decît în lucruri". Prin aceasta Williams nu neagă existenţa ideilor, le indică doar geneza, afirmînd preponderenţa "obiectului natural"[1] faţă de idee. In această privinţă se poate observa că elementul operant în poezie în cazul lui Williams - concretul - stă la polul opus faţă de idee, de abstracţiune, considerată de Mallarmé ca substanţă a poeziei. Dacă am încerca să explicăm cauzele apariţiei obiectivismului în poezia Statelor Unite, considerăm că acesta se află într-o intimă consonanţă atît cu tendinţele filozofice care au avut audienţă în această ţară - neopozitivismul - sau cu pragmatismul care a apărut aici, cît şi cu predilecţia naţiunii americane pentru concret. Aproape toţi exegeţii poeziei lui Williams menţionează că Williams este un reprezentant al Americii prin folosirea idiomului american, cît şi prin tratarea ambianţei americane.

Am adăuga la toate acestea ca element specific american, în primul rînd ancorarea sa în concret, element ce stă la baza felului cum Williams a abordat şi a redat realitatea. Williams se vrea şi este un cronicar al lucrurilor, un poet care reflectînd infinitatea şi varietatea obiectelor din jurul său - de la fiinţele vii la materia neînsufleţită - aduce un plus de frumuseţe în lume cu ajutorul imaginaţiei. Importanţa reflectării realităţii, filtrată prin sensibilitatea poetului, este un principiu de bază la Williams: "In procesul de creaţie, artistul face exact ceea ce fiecare ochi trebuie să facă în viaţă, să pună în concordanţă particularul cu universalul personalităţii proprii"[2]. Williams arată, în continuare, că realitatea a fost şi este substanţa poeziei în general, că totul despre viaţă a fost spus şi că sarcina poetului modern este de a reinventa. Poezia lui Williams este originală pentru că el a inventat o nouă realitate care există prin ea însăşi, avînd o unitate proprie şi o ordine interioară în pofida caracterului ei amorf şi a dezordinii aparente - care este cîte odată

elucidată de un singur cuvînt, care ia proporţii simbolice, altă dată fiind structurată de o metaforă cu o pluralitate de sensuri. Poezia lui Williams pare să reflecte realitatea direct în poezie, direct în pagina cărţii, fără nici o mijlocire, transformarea ei artistică fiind abil disimulată. Această dispunere în pagină, care dă impresia de întîmplător, de spontan, faptul că în majoritatea poeziilor nu există semne de punctuaţie, folosirea cu precădere a timpului prezent - toate acestea constituie elemente specifice ale stilului său. Prin stilul său complex şi variat, el vrea să sugereze complexitatea vieţii, a realităţii înconjurătoare pe care el încearcă s-o descifreze, încifrînd-o în substanţa poeziei sale.

În procesul pătrunderii semnificaţiei poeziei lui Williams, cititorul ajunge să înţeleagă viaţa, să o privească într-o lumină nouă. Şi ce spune Williams despre viaţă, despre realitatea înconjurătoare? Deşi el nu ignoră elementele negative din viaţă, semnalînd existenţa mizeriei şi a neajunsurilor societăţii americane moderne, aceste aspecte nu-i reţin prea mult atenţia. Pentru Williams tot ce există e important, pentru simplul fapt că există. El se bucură de tot ceea ce percepe cu simţurile, priveşte totul în jurul său cu interes, ajunge să sanctifice viaţa.

În multe privinţe putem constata înrudirea spirituală a lui Williams cu Baudelaire şi anume, în importanţa pe care ambii poeţi o acordă imaginaţiei, în faptul că amîndoi privesc realitatea cu imparţialitate, fără a se erija în postură de moralizatori, în concepţia lor despre frumos, ei includ şi categoria urîtului. În această privinţă am face o precizare: deşi concluzia lor este aceeaşi - nu există urît, totul este frumos - sursa frumosului e diferită la cei doi poeţi. Pe cînd Baudelaire consideră ca sursă a frumosului pasiunile, pentru Williams, după cum am mai arătat, frumosul este realitatea înconjurătoare. Am putea reda acest lucru prin următoarea schemă:

Baudelaire

pasiunile = frumosul

frumos urît frumos urît

Williams

realitatea = frumosul

frumos urît frumos urît

Deci, categoria frumosului, la ambii poeţi, include atît frumosul cît şi urîtul, dar sursa lor fiind diferită, face ca poezia lui Williams să exprime un optimism robust, iar cea a lui Baudelaire să fie de un pesimism morbid.

Ca şi Baudelaire, Williams este un poet citadin. El descrie cu pasiune

oraşul american modern, cu infinitatea lui de aspecte: strada, zidurile caselor, rîurile poluate, mulţimea de oameni şi de vehicule în continuă mişcare, totul este prilej de poezie pentru poet, care descoperă frumosul chiar acolo unde un om obişnuit nu vede decît sordiditate. În multe poezii Williams descrie primăvara, anotimpul reînvierii naturii şi al speranţelor. Dar primăvara nu este frumoasă, mai ales într-un mare oraş american. Ceea ce revine însă în poeziile sale, ca un leit-motiv este semnificaţia primăverii - bucuria în faţa vieţii, la a cărei reînviere e martor. În "Descrierea unui oraş" (Approach to a City) cele mai banale obiecte: coşurile cu flori uscate din vitrina barului, firele de telegraf pe care se odihnesc păsările, pescăruşul ce zboară deasupra fabricii şi chiar zăpada murdară călcată în picioare - totul este înfrumuseţat de intensitatea sentimentului său:

"Eu niciodată nu mă satur de aceste privelişti
ci mă împorspătez prin ele
mereu căci mai puţină sfinţenie
poţi găsi în lucruri mari"[3].

În "Strada singuratică" titlul stă în antiteză cu conţinutul. Aceasta e un tablou citadin, ca multe altele în poezia sa, obişnuit la prima vedere, dar în care bucuria vieţii transpare în fiecare vers.

Williams slăveşte viaţa, tot ce există în lume, de la om la plante şi animale, pînă la piatră sau obiecte neînsufleţite. Poetul din New Jersey investeşte produsele "urîte" ale civilizaţiei cu atribute poetice şi fiind poetul secolului XX, din poezia lui nu lipseşte imaginea parcului de maşini şi a poliţistului care menţine ordinea.

"Dar
şiruri de capote de maşini una
după alta redau în toată strălucirea

lui soarele de sfîrşit de noiembrie
şi ascultarea mută în faţa acestui
sol răscolit, aceste ziduri oarbe
şi intrări curăţate de zăpada unde

nimeni decît un sergent stingher
fluturîndu-şi bastonul mai dă semne de viaţă

această argonie în care maşinile
înzăpezite se roagă"[4].

Herbert Read caracterizînd arta pop spune că aceasta e un fel de non-artă pentru că "Artiştii pop nu au interes pentru natură pe care o înlocuiesc cu haosul vizual din jurul lor"[5]. Uneori şi Williams dă impresia că descrie o realitate haotică. Este haosul oraşului mare (New York) sau infinitatea lucru-

rilor şi a vieţii umane. Deşi poetul redă complexitatea şi superabundenţa lucrurilor din realitate, el nu se îndepărtează niciodată de natură, dimpotrivă, aceasta este pentru Williams o sursă permanentă de inspiraţie, fie pentru descrierea peisajului citadin ca atare şi atunci păsările, florile sau pomii apar cu o frecvenţă de leit-motiv, fie că natura îi serveşte doar ca metaforă cînd meditează asupra unor probleme majore ale vieţii, ori cînd natura este o componentă indispensabilă în îmbinarea cu dragostea.

Bătrîneţea, care în general îi face pe poeţi să mediteze cu melancolie asupra trecerii timpului şi a zădărniciei vieţii, e asociată la Williams cu schimbările din natură, cu trecerea de la un anotimp la altul: bătrîneţea e un stol de păsări iarna şi deşi asprimea vremii nu le cruţă

"înaintînd şi căzînd
ele sînt lovite
de un vînt întunecat"[6]

poezia se termină cu un sentiment de speranţă, deoarece spectacolul păsărelelor zgomotoase şi sprinţare ne distrage atenţia de la posibila nefericire a bătrîneţii. Williams nu insistă asupra sentimentelor omului, pentru că acesta este integrat în misterul naturii, al lumii în general, care e prezentată ca o inepuizabilă sursă de bucurie, de alinare şi de revitalizare.

Unul din obiectele ce apar recurent în poeziile sale din volumul *Picturi din Breughel* este bomba care devine pentru Williams simbolul violenţei,

"Bomba vorbeşte
toate represiunile
de la procesele vrăjitoarelor din Salem
pînă la cea mai recentă
ardere a cărţilor
sînt mărturisiri
că bomba
a intrat în vieţile noastre
pentru a le distruge"[7].

Imaginea bombelor care cad ca o ploaie sau a bombei ce explodează apare în multe poezii. În poezia "Începe să ningă" zăpada ce cade e comparată de Williams cu o ploaie de bombe pentru că ambele fenomene aduc moarte. Zăpada cauzează moartea florilor din grădină, dar ea aduce şi frumuseţe implicată în metafora

"Toate rănile sînt vindecate"

iar zăpada care cade

"uşor şi tăcut în noapte"[8]

ne trezeşte un sentiment de linişte şi pace care sugerează prin antiteza zgomotului şi groaza produse de ploaia de bombe - imagine cu care începe poezia.

Bomba - coexistă în poezia lui Williams cu alte obiecte, produse ale

secolului XX: automobilul, pompa de forat petrol, rîul poluat.

Poezia lui Williams este, în cel mai înalt grad, o poezie a sugestiei. De cele mai multe ori aceasta este un rezultat fie al lapidarităţii, fie al economiei de cuvinte sau al exprimării eliptice. Ideile şi sentimentele lui faţă de diferitele obiecte, fenomene sau probleme ale vieţii sînt adesea sugerate de o metaforă cu valoare de simbol sau prin felul în care sînt repetate anumite cuvinte. Recurenţa unui cuvînt are o semnificaţie dublă: una este aceea de a ilumina, de a pune în valoare sensul, esenţa poeziei, iar cealaltă este de a conferi poeziei un anumit ritm care să contrabalanseze iregularitatea versului.

T.S. Eliot spune că importanţa unui poet este dată de măsura în care acesta a ştiut să folosească limba într-un mod nou şi neaşteptat, pentru a îmbogăţi sentimentele şi trăirile oamenilor. Or, originalitatea şi valoarea poeziei lui Williams se datorează în cea mai mare măsură limbii. Williams foloseşte în poeziile sale diferite stiluri verbale - de la stilul discursiv, complicat, la limba comună sau chiar colocvială, de la stilul elevat, retoric, la excentricităţi verbale: Într-o poezie vorbind despre calamităţile războiului, poetul face uz de un stil retoric în care predomină cuvinte lungi, în general neologismele. Folosirea unei astfel de limbi îl determină pe poet să recurgă la o formă de versificaţie mai regulată:

"Acestea sînt dezolantele întunecatele
săptămîni cînd natura în pustietatea ei
egalează stupiditatea omului"[9].

Williams foloseşte adesea o limbă comună de o simplicitate solemnă. Valoarea poetică a multor versuri este rezultatul felului în care ele sînt dispuse în pagină, lucru ce le conferă un ritm interior şi o sensibilitate care ne dă senzaţia de inedit. Există poezii în care Williams ajunge la o extremă concentrare şi conciziune a limbii. Acestea sînt poeziile excentrice, în care poetul doar sugerează o idee prin descrierea unui obiect şi lasă cititorul să completeze restul cu propria sa imaginaţie:

"Atît de multe
depind
de-o roabă
roşie
smălţuită cu apă de
ploaie
lîngă puii
albi"[11].

Paralel cu acest limbaj colocvial, uneori chiar în aceeaşi poezie poate apărea şi metafora cu valoare de simbol. O particularitate a stilului său este şi aceea, că aceeaşi imagine poate avea o pluralitate de conotaţii, repre-

zentînd o mare varietate de lucruri sau fenomene. Vom urmări în cele ce urmează simbolistica "florii" în peozia "Narcisa, acea floare verde". Vorbind despre cei care şi-au dat viaţa pentru Elena din Troia, Williams îi numeşte "petale roşii/împrăştiate printre stînci, iar Elena însăşi este o "orhidee sexuală". Pînă şi bomba care distruge este "o floare dedicată însă distrugerii noastre". Un necunoscut din metro, un om ce are ceva misterios în înfăţişarea lui şi îi aminteşte de propriul său tată, este "o orhidee exotică din jungla hawaiană". Toată existenţa, lucrurile şi faptele oamenilor - totul poate fi redus, sublimat într-o floare. În ultimă instanţă "floarea" reprezintă frumosul, iar frumosul este totul din jurul său, tot ce trăieşte, tot ce există. În multe din poeziile sale floarea simbolizează poezia. Floarea modestă şi strîmbă de muştar din "Floarea galbenă" are o miraculoasă putere de tămăduire, Williams exprimîndu-şi astfel încrederea în marea putere morală a poeziei asupra sufletului omenesc. Cuvîntul pe care Williams l-a folosit cu atîta pricepere şi a cărui valoare ştie s-o preţuiască în poezia "Un fel de cîntec" este investit cu o putere deosebită, cuvîntul este "saxifraga, floarea care despică stîncile". Există poezii în care exprimarea metaforică este atît de bogată şi de densă ("Leul", "Iahturile"), în care Williams sugerează o infinitate de imagini ale căror valenţe metaforice se interpătrund în asemenea măsură, încît decodificarea poeziei se face cu dificultate. Cititorul are relevaţia noutăţii, chiar mai mult, a colaborării intime cu poetul. Dealtfel, în eseurile sale Williams stipulează această legătură strînsă dintre poet şi cititorul său: "În imaginaţie, sîntem de acum înainte (atîta timp cît citeşti) încleştaţi într-o îmbrăţişare fraternă, uniunea clasică dintre autor şi cititor. Sîntem o singură fiinţă"[12].

N O T E

1 Apud, W.C. Booth, *Retorica romanului*, Bucureşti, 1976.

2 William Carlos Williams, *Prose from Spring and All* în *William Carlos Williams*, edited by Hillis Miller, New York, 1966, p. 17.

3 Idem, *The Collected Later Poems*, New York, 1963, p. 177.

4 Idem, "Semenii", traducere de Aurel Covaci, în *Poeme* , Bucureşti, 1971, p. 169.

5 Herbert Read, *Originalitatea formei în artă*, Bucureşti, 1971, p. 214.

6 W. Carlos Williams, "To Waken and Old Lady" în *Selected Poems*, New York, 1963, p. 20.

7 Idem, "Asphodel, That Greeny Flower", în *Pictures from Breughel*, A New Direction Book, New York, 1967, p. 153.

8 Idem, *Ibidem*, The Snow Begins", p. 56.

9 Idem, "Acestea", în *Poeme*, p. 92.

10 Idem, *Ibidem*, Fără nume din "Paterson", p. 71.

11 Idem, *Ibidem*, "Roata roşie", p. 83.

12 Idem, *Prose from Spring and All* in *William Carlos Williams*, p. 166.

THE STRUCTURE OF WILLIAM CARLOS WILLIAMS'S POETRY

(SUMMARY)

The paper comprises a theoretical section in which the authoress establishes the elements that W. Carlos Williams employs at the level of signifié and signifiant as well. In determining the essence of Williams's objectivism, the authoress starts from the poet s poetics, from the way in which he defines his attitude towards reality. It is pointed out that Williams uses the "natural object", the concrete, for creating a new reality in his poetry, and the artistic devices employed to do it. In the second section, the above-mentioned ideas are illustrated by analyzing a couple of poems from his work. The authoress dwells on the way Williams describes the town, on his attitude towards nature, on the diversity of his verbal styles and the manifold significance of his metaphor.

DIE STRUKTUR DER GEDICHTE VON WILLIAM CARLOS WILLIAMS

(ZUSAMMENFASSUNG)

Die Arbeit umfasst einen theoretischen Teil, in dem die Elemente untersucht werden, mit denen W. Carlos Williams sowohl auf der Ebene des Bezeichneten (signifié) als auch auf der des Bezeichnenden (signifiant) operiert. In der Ermittlung des Wesens von Williams'Objektivismus wird von dessen Poetik ausgegangen, d.h. von der Art, in der der Dichter seine Haltung zur Wirklichkeit definiert. Es wird gezeigt, dass Williams mit dem "natürlichen Gegenstand", mit dem Konkreten arbeitet, um in seinen Gedichten eine neue Realität zu schaffen; desgleichen werden die künstlerischen Mittel untersucht, mit denen er diese neuschafft.

Im zweiten Teil werden die oben angeführten Gedanken auf Grund der Analyse einiger Gedichte aus dem Schaffen Williams'veranschaulicht, wobei besonders auf folgende Fragen eingegangen wird: die Darstellungsweise der Stadt, Williams' Einstellung zur Natur, die Vielfalt seiner Verbalstile, die Pluralität der Bedeutungen seiner Metaphern.

W.C. WILLIAMS AND THE OBJECTIVIST MOVEMENT

by

CONSTANTIN CHEVEREŞAN

The growing interest for Objectivism, since about 1960, for L. Zukofsky, its promoter, sent criticism back to the work of W.C. Williams, in which many features of the movement are to be found.

This typically American movement dates from the 1930 's and it brought together poets like: L. Zukofsky, Ch. Reznikoff, G. Oppen, B. Bunting, C. Racos.

There was no manifest ever signed by these poets. They followed Williams, ever since his departure from imagism, in setting up a poetry with such clear outlines of its images as those of a photo in black and white.

L. Zukofsky edited various works by these poets. In 1931 he edited a special number of *Poetry* which included poems by Williams *(The Botticellian Trees)*, Reznikoff, Bunting, etc., as an alternative to the symbolist procedures of Yeats and Pound. He also recommended for reading: Pound's *XXX Cantos*, Williams's *Spring and All*, Eliot's *The Waste Land*, Moore's *Observations*, Cummings's *Is 5*[1].

The anthology of 1932 included poems by Bunting, R. Almon, G. Oppen, Racos, Reznikoff, Williams and Eliot[2].

In 1931, *Poetry* published *Program: "Objectivists"*, which stated: "An objective: (Optics) - The lens bringing the rays coming from an object to a focus. (Military use) - That which is aimed at. (Use extended to poetry) - Desire for what is objectively perfect, inextricably, the direction of historic and contemporary particulars"[3].

As to the term "objectivist", he mentioned the idea of "sincerity" given by the fact that "You live with the things as they exist and as you sense them, and think them"[4].

The connection to Imagism was clearly stated by J. Spicer in his *Letter to Lorca*, 1937: "I would like" he says programmatically enough, "to make poems out of real objects ... . I would like to point to the real, disclose it, to make a poem that has no sound but the pointing of a finger. The poem ia a collage of the real. Things do not connect. They correspond. That tree you saw in Spain is a tree I could never have seen in California, that lemon has a different smell and a different taste. But the answer is this every place and every time has a real object to correspond with your real object - that lemon may become this le-

mon, or it may even become this piece of seaweed or this particular color of gray in this ocean. We do not need to imagine that lemon; one needs to discover it[5].

They necessity of immediate perception was also expressed by W. Stevens who considered perceptions as the essential thing, by Pound with his "the image is not an idea", and by Williams with his "no ideas but in things". The greatest achievement of imagism seems to have been to have aroused the interest for the visual element; it urged poets to look at things closely.

T.S. Eliot with his "objective correlative" is working close to the imagist practice. Only that, with him, the image is used rather than presented, he thus coming nearer to the symbolists and moving away from the imagists.

Constant ambitions with poets like Stevens, H. Doolittle, Williams, were to build up images out of objects, to keep away any comment on objects, to make objects out of poems, like Cubist painting. For Ch. Olson "Objectivism is the rejection of any lyrical interference of the individual taken as ego, of the subject and its soul"[6].

The Objectivist poem does not want to be a description but a short pause to reveal something and to offer it to sight. A. Robbe-Grillet in *Pour un nouveau roman* said: "It may seem odd that these fragments of crude reality impress us so much, while, identical scenes in actual life would not be sufficient to bring us out of indifference. All happens as if the conventions of photography contributed to free us from our own conventions. These lines explain the process of the Objectivist poem"[7].

The Objectivist poem requires, as a compensation for the absence of commentary, a language which should confer words the quality of vitality perceived through sight, hearing, touch. They should almost possess the physical qualities of the objects they denote.

The interest of American poets for the object was much stimulated by the specific evolution of Cubism in America. American aestetics, in full process of maturation, tried to adapt itself to the American realities of the industrial society. The Precisionists or Immaculates, like the Futurists and the Purists in Europe, were interested in mechanical forms which were very often a source of derision and irony. *Young American Girl in a State of Nudity*, 1915, by Picabia, and *Chocolate Grinder*, 1915, by Duchamp, were types of mechanical objects rendered in a dry, factual manner, and placed in an anonymous setting. They impressed Shamberg, Sheeler and Demuth, friends of the Dadaists, with their clear, hard edges and simple geometry.

With Demuth the abstract model does not destroy the recognizability of the object. His simple, clear, austere treatment of urban and industrial subjects still allows for a critical attitude which, with no commentary to support it, requires a remarkable artistic intelligence. It is what Williams succeeded in

It is a Living Coral where he contrasts the superb architecture of the Capitol with the stupidity of the mural paintings.

With Sheeler structure is diagrammed but not disintegrated. There is a progressive simplification, down to lines and rectangles in an anonymous setting (*Barns*, 1917 , *Barn Abstraction*, 1918). There is also a "classical attitude" in the endeavor to artistically render the local element and in the search in it for a general relation which could offer it a universal significance. *Classic landscape*, 1931, displays the precise geometry of grain elevetors, railways and chimneys, a well-proportioned simplicity on an impersonal, cold, matter-of-fact note.

Other painters indulged in refining and purifying few and banal themes (St. Davies used as subjects an electric fan, a rubber glove and an egg-beater for a whole year; G. Murphy painted match boxes and cigarette packets).

The unwilligness to shatter the object, to fragment it, and the endeavour to simplify, stylize, and arrange objects so as to stress their purity of line and structure gave Precisionism, as a peculiarly American form of Cubism, the name of Cubist-Realism.

A great number of the characteristic features of this style of painting are to be found in Williams's Objectivist creation. His evolution as an Objectivist should be closely linked to his previous status of imagist, as he remained, to the end, faithful to the requirements of imagism: direct treatment of the thing, either objective or subjective, the use only of those words which contribute to the presentation and composition following the musical phrase not the metronome. Yet he became aware of the limits of imagism, as concerned the sense, the purpose of the image.

With Williams the poem is an object, a world reduced to the image that finds itself at a certain moment in the focus of the objective; at that moment the object exists without any temporal relation to its past or future, without any association by thought with any other moment. Let us exemplify with the poem about the sycamore: "I must tell you/this young tree/whose round and firm trunk/between the wet/pavement and the gutter/(where water/is trickling, rises/bodily/into the air) - *Selected Poems*, p. 53.

The object's existence-the poem about the sycamore-is independent from that of the tree. By imitating the activity of nature, the poem presents the existence of the tree; it does not describe it, it renders a growth within that moment. The poem "tells", offers an object using its specific means: presentation by word. This is only possible through that identification poet-nature assumed by Williams. Therefore the words have extreme importance being objects themselves. The comparison that Williams made between the poem and a machine made of words (like painting of paint and music of sounds) places us into an area of functional exactness. Being an object, the poem must acquire a form capable to express its

content as an object. The words should strike us, they should shock us to arouse in our minds the clear image of the qualities of the objects presented.

The Objectivist poem is static in most cases, like the object itself lying still on the page and in the receptive mind. *Between Walls* is an example: "The back wings/of the hospital where/nothing/will grow/lie/cinders/in which shine/ the broken/pieces of a green bottle" - *The Voice*, .. p. 57.

The object of the poem is the arid condition of the area between the walls where nothing happens. Therefore the poem is, formally, an example of static presentation. The verbs "lie", "shine" render a minimum of movement stressing state, passivity, fixity. The form "broken" of an adjective derived from a verb stresses again the absence of movement. This is also to be found in the attitude, in the only verb of movement, "grow" in the negative form and accompanied by "will", which makes of the form an iterative present that expresses resistance to action, persistent inactivity. The constant alternation of a longer and a short line, points also to a checking of movement, a forced immobility. The nominal groups have their nouns strongly stressed("wings", "cinders", "bottle") assuring a longer contemplation of the objects named. "Nothing" is strongly stressed and isolated. The message of a desolate atmosphere is implied not stated and it is emphasized by including, for contrast, "green" as a desire for growth, annihilated in the physical destruction of the qualified object.

The poem-object does not define yet, Williams's Objectivism. It is a beginning to be found in his poems before the 1930's. In fact the object, the interest for it, is characteristic of 20-th century art which will include it literally in musical compositions (horns, typewriters-Satie, Antheil) or in sculpture, painting (Duchamp, Picabia).

In the 1930's Williams adopted a new theory for his poetic practices. The way in which he adopted Objectivism differed from the way he adopted imagism. The imagist doctrines expounded by Pound in the *Poetry* of March, 1913, were readily accepted by him. The Objectivist theoretical principles were built up by Zukofsky on the basis of works already written, among which poems by Williams himself.

In the preface to the Objectivist anthology, 1932, Zukofsky mentioned Williams's poems *To Elsie*, *The Botticellian Trees*, *It Is a Living Coral*, *Full Moon* as poems which exemplify his theoretical princples. So it is not an adoption but a symbiotic correlation between Williams's creation and these principles.

In the same preface two of Zukofsky's tenets are given, relevant for Williams's work: "An objective-rays of the object brought to a focus", and "An objective-nature as a creator-desire for what is objectively perfect"[8]. It may also be useful to think of other meanings of the word: "impartial", "detached", "independent of personal opinions", "pertaining to what is external to the mind", "real", "opposed to subjective".

The first tenet makes us think of how a lens system works. The image of the object is formed by bringing the rays to a focus. The depth of the visual field is narrowed but the field becomes denser. The "object" alone is seen intensely, being in the very focus. Thus to objectify the image means to intensify its features as well as to diminish or eliminate those of the surrounding medium, to perceive, that is, the object with a maximum of accuracy. The absence of any association or commentary, the impersonal note are derived from this too. The slight note of subjectivity still present in Imagist poems is no longer accepted.

The second tenet refers to the corrective applied by nature to the formal vision of the poet in the sense of a continuous reaccomodation and reorientation throughout the poem to attain a creative verisimilitude between the poet and nature. This is the only way of obtaining the objectively perfect corresponding to that in nature.

The Botticellian Trees illustrates most of these considerations: "The alphabet of /the trees//is fading in the/song of the leaves/the crossing/bars of the thin/letters that spelled//Winter // and the cold/ have been illumined// with pointed green// by the rain and sun/. The strict, simple// principles of/ straight branches// are being modified/ by pinched out// ifs of color, devout/ conditions// the smiles of love...// until the stript/ sentences// move as a woman's limbs under cloth// and praize from secrecy/ with hot ardor"" love's ascendency/ in summer// In summer the song/ sings itself// above the muffled words" - *American Poetry*, p. 168.

The title makes us think of the great Florentine master, Botticelli, who gave the full measure of his genius with the fresco, suggested by the transparency of the atmosphere of Florence during Renaissance, by the precision of the tones and contors, by the nudity of the Roman walls without windows or stained-glass windows. In frescos Botticelli simplifies himself, becomes more serious, acquires the profundity and purity of expression. It implies a close collaboration between the artist and the mason, the stone in fact so that the artist may catch on the moment when the stone has become structurally synchronized to his aesthetic will.

With these aspects in view, *The Botticellian Trees* puts forth, in a simple language, but convincingly, though not didactically, the idea of bare simplicity and beauty. The "alphabet" of the tress, that is the intellectual, notional element fades to disappearance, during a growth that reaches up to the "song of the leaves", an association that includes both the visual and the auditory element.

The intricate lines of the letters, of the concept, of "winter" and of the "cold" of the intellectual image, are illumined, clarified by natural ele-

ments: "rain" and "sun", the stimulating and creative artistic elements, respectively.

The Objectivist search for the exact word, for the correct nuance materializes in that "pointed green", as well as in the removal of the improper color, "ifs of color" and the search for the "devout conditions". The "love" mentioned by the poet is the acme of creation, forever looked for and so hard to attain, ever so hard to attain, ever so uncertain. The use of the woman image is not an end in itself. Just as her covered yet bare legs make their appeal, the simple, bare sentences of the poem will do the same. The condition is also expressed impersonally by linking creation to "summer", the summer of creation, the time of success when the poem is a song bursting out on its own. The evolution of the poem towards the wished-for perfection takes place between the two poles-winter and summer-which direct the object and the poem in a movement towards the "cold of conception, of search, and the heat, the "summer" of love, of fulfilled desire, of creation which satisfies the search.

The clarity of the poem is principially and practically associated with that of painting, of the Italian master's frescos.

The poem is a simple one, displaying a constant association of two short lines, which marks a rigorous control over the material used, in a steady, precisely oriented movement.

The second tenet of Zukofsky, "nature as a creator" is illustrated in the idea of growth, slow change, evolution towards perfection, limited by the two seasons synchronized to the evolution towards the song, the consummate creation.

Since the 1920's Williams avoided comparisons and straight affirmative statements. During the thirties he excluded almost entirely his presence as a poet from the poem. *View of a Lake* presents the condition of the village poor in concrete details of their lives: "Where a/waste of cinders/slopes down to/the railroad and/the lake/stand three children/beside the weed-grown/chassis/of a wrecked car) *C.E.P.*, p.96.

The image is desolate. Nothing is stated about the material condition of the three children, yet the arid details ("cinders", "chassis", "wrecked car") blend with the human element within a global vision of immobility, waste and destruction.

In *Death*, a poem which has a deep emotional content, there is a steady endeavour to eliminate or diminish the declamatory tone, a thing proved by the successive revisions of the poem.

Earlier versions contained violent statements: "He's dead/the old fool/ the goddamned dirty/old fool" or "stinking old bastard" or "a hunk of crap"[9]. The final version no longer contains them. It is less declamatory, violent and vulgar, though a high emotional tone is still present.

The beginning is surprisingly neutral, detached, unemotional: "he's dead/ The dog won't have/to sleep on his potatoes/any more-to keep them from freezing" *The Voice* ... , p. 51.

Some vehement expressions are attenuated by explanations, changes in the meaning of words in the meaning of words in repetitons: "He's dead/the old bastard,/ He's bastard because/there's nothing/legitimate in him any/more" - *The Voice...*, p. 51, or "Love's beaten. he/beat it. That's why/he's insufferable " - *The Voice* ..., p. 51.

Yet the declamatory tone is not wholly eliminated. It is still obvious in some places: "...he's/ a god-forsaken curio", "the liar".

The poet does not include himself among the elements which help define the dead man's condition: the dog, its own identity, life, affections, people, physical state. The author's voice can be perceived as being present in only two sentences with verbs in the imperative.

The absence of explanations creates the surprising "collages of the real" by which, with the help of metaphor, analogy, contrast, extremely different worlds are put together. Such a justaposition is found in *The Descent of Winter:* "What a red/and yellow and white/mirror to the sun, round, and petaled/is this she holds?/ With a red face/all in black/and gray hair/sticking out/from under the bonnet brim" *C.L.P.*, p. 304.

The reconciliation of the natural with the human is a part of Williams' classicizing attitude. Like Sheeler he was looking for the universal in the local through a perfect rendering of the latter and through a more general relationship between objects.

The Yachts illustrates perfectly the absence of the personal tone, the expression of emotions and thoughts in specific, concrete details, in happy juxtapositions. Non-essential and affective elements are excluded to attain objectification.

The Yachts has an affective message: the interest in and the attraction exercised by these luxurious objects through their perfection, and also the indictment of indifference to humanity. Both sides of the attitude are rendered by means of images of a striking concreteness. "In a well-guarded arena of open water surrounded by/lesser and greater craft, which sycophant, lumbering/and flittering follow them, they appear youthful, rare//as the light of a happy eye live with the grace/of all that in the mind is fleckless, free and/naturally to be desired... . "*Modern American Poetry*, p. 264.

The water is full of human bodies tossing about in the agony of drowning, trying to grasp the careless and majestic yachts: "Arms with hands grasping seek to clutch at the prows/. Bodies thrown recklessly in the way are cut aside/. ... Broken, beaten, desolate, reaching from the dead to be taken up/they cry out,

failing, failing, their cries rising in waves ..." *Modern American Poetry*, p.264.

The trio eye-mind-natural element is an Objectivist theoretical corrective pointing to fidelity to the object through the visual detail and the correction of attitude along this direction. Nature here means movement which on the level of judgment is reflected in an unexpected, yet logically explainable movement. The concrete details intertwine in a nature which supports and displays simultaneously its contradictory elements. The linking element is water, which is the global image.

The image is no longer static. The object of the poem is a relation, a contradictory one, achieved in an uneven natural movement, caused by a sea which is placid at times, but very often ruffled by winds which generate movement in the mind too, in order to achieve the desired relation.

Verbal forms, therefore, are in great number, illustrative, by the quantity of movement involved, of the objective reality: "contend", "encloses", "tortures","glide" , "run", "appear", "holds", "move", "strike", "seek", "dawns", "cry out", "pass over".

The long lines, with irregular changes in dimension, become synchronized to the changes imposed by the objective natural fact.

It can, at the end of these considerations, be stated that W.C. Williams placed before the Objectivists a whole range of procedures meant to lead to an ever deeper objectification. We should remark yet, that although he excluded the personal, subjective notes, Williams always had in view the artist's personality, his concernment in both content and form, his aesthetic commitment. This represents a characteristic feature of his Objectivism and it confers higher value to his poetry.

N O T E S

1 P. Jones(ed), *Imagist Poetry*, Penguin books, Lt., Harmondworth Middlesex, England, 1972, p. 36.

2 *Ibid.*, p. 37.

3 L. Zukofsky, *Program' Objectivists*, 1931 in 'Poetry', vol. CXXI, Nr.1, Oct. 1972, p. 45.

4 R. Ellman and R. O'Clair(eds), *The Norton Anthology of Modern Poetry*, W.W. Norton and Company, Inc., New York, 1973, p. 657.

5 *Apud.* P. Jones, *op. cit.*, p. 37.

6 *Apud.* S. Fauchereau, *Introducere în poezia americană modernă*, BPT, Ed. Minerva, București, 1974, p. 165.

7 *Ibid.*, p. 156.

8 J. Guimond, *The Art of W.C.Williams*, Univ. of Illinois Press, Urbana, Chicago, London, 1968, p. 95.

9 *Ibid.*, p. 98.

W.C. WILLIAMS ŞI MIŞCAREA OBIECTIVISTĂ

(REZUMAT)

Datînd din anii 1930 şi reunind poeţi ca: L. Zukofsky, Ch. Reznikoff, G. Oppen, B. Bunting, C. Racos, obiectivismul s-a afirmat prin contribuţia primului, ca editor al diferitelor colecţii şi antologii de poezie obiectivistă (1931, 1932, 1934) şi ca omul care a elaborat "programul" obiectiviştilor (1931).

Autori de marcă precum: W. Stevens, E. Pound, W.C. Williams, T.S.Eliot, R. Robbe-Grillet etc. au afirmat legătura acestuia cu imagismul, din care s-a dezvoltat, superioritatea obiectivismului, diferite principii teoretice şi probleme de practică obiectivistă.

Mişcarea obiectivistă a fost influenţată şi de dezvoltarea specific americană a cubismului în precizionism (numit şi "realism-cubist"), cultivat în special de Ch. Demuth şi Ch. Sheeler.

W.C. Williams are un loc aparte în evoluţia mişcării, deoarece Zukofsky şi-a clădit principiile teoretice pe poezii deja realizate, între care şi poezii de Williams.

Poeziile *Copacii boticelieni*, *Pentru Elsie*, *E un coral viu*, *Lună plină*, exemplifică aceste principii teoretice.

Evoluţia lui Williams de la poemul-obiect (*Sicomor tînăr*), avînd ca "obiect" obiectul însuşi, la poemul obiectiv rafinat, avînd ca "obiect" o relaţie sau un mesaj (*Iahturile*) afirmă elemente definitorii şi programatice ale mişcării: claritate, simplitate, imagini statice (deseori dar nu totdeauna), limbaj exact, grijă pentru detaliu, lipsa comentariului, evitarea tonului personal şi emoţional, formă proprie adecvată conţinutului, elemente ce vor fi dezvoltate, uneori pînă la limita extremă, de către ceilalţi obiectivişti.

W.C. WILLIAMS UND DIE OBJEKTIVE LYRIK

(ZUSAMMENFASSUNG)

Seit ihrer Entstehung im Jahre 1930 vereinte die objektive Lyrik Dichter wie L. Zukofsky, Gh. Reznikoff, G. Oppen, B. Bunting, C. Racos, und behauptete sich im besonderen durch die Persönlichkeit L. Zukofsky, dessen Beitrag als Herausgeber verschiedener Sammlungen und Anthologien objektiver Lyrik (1931, 1932, 1934) und Erarbeiter des "Programmes der objektiven Lyriker" besondere Bedeutung zukommt.

Bezeichnende Autoren wie Stevens, E. Pound, Williams, T.S. Eliot, A. Robbe-Grillet, n.a. betonten die Überlegenheit der objektiven Lyrik gegenüber dem

Imagismus, aus dem sie entsprang, und unterstricken einige theoretische Prinzipien und Probleme der objektiven Praxis.

Einen besonderen Einfluss auf die objektive Lyrik übte die spezifisch amerikanische Entwicklung des Kubismus in den Präcisionismus (auch kubistischer Realismus genannt), welcher vorwiegend von Ch. Demuth und Ch. Sheeler kultiviert wurde.

Im Rahmen der objektiven Lyrik hat W.C. Williams eine gesonderte Stellung inne, da Zukofsky seine theoretischen Prinzipien aufgrund schon bestehender Gedichte (zu welchen auch die Williams' zu zählen sind) ausarbeitete.

Beispielgebend sind in dieser Hinsicht die Gedichte: *Die Botticellischen Bäume, Für Elsie, Es ist ein lebender Korall, Vollmond.*

In Williams' Werdegang von dem Objekt-Gedicht (z.B. *Der junge Sycomor)*, welches den Gegenstand selbst zum Gegenstand des Gedichtes macht, zum verfeinert-objektiven Gedicht, dessen Gegenstand ein Bezug oder eine Gendung ist (z.B. *Die Jachten*), behaupten sich Elemente, die für die objektive Lyrik programmatisch und bestimmend sind: Deutlichkeit, Einfachheit, statische Bilder (vorwiegend), genaue zielbewusste Sprache, Detaillsicherheit, eine dem Inhalt angemessene.

HILDE MARTINI-STRIEGLS NATURLYRIK

von

MARIA BERCEANU

Für die Banater Schwaben bedeutet das Ende des 19. und der Anfang des 20. Jahrhunderts eine geistig fruchtbare Zeit. Dichter wie Adam Müller-Guttenbrunn, Otto Alscher, Josef Gabriel, Karl Grünn, Ludwig Schmidt, Nikolaus Schmidt u.a.[1] schöpften ihre Werke aus den heimatlichen Zuständen des Banats. Im Frühling 1896 veröffentlichte Adam Müller-Guttenbrunn eine Reihe von Aufsätzen in einem Band mit der Überschrift "Deutsche Kulturbilder aus Ungarn".[2] Hier stellt er die Menschen und die Zustände im Banat um die Mitte des 19. Jahrhunderts dar, wie er sie kennengelernt hat. 1889 erscheinen die ersten Gedichte in schwäbischer Mundart von Josef Gabriel. Auch die Zeitschriften *Von der Heide* (1909-1919; 1922-1927; 1937) und die *Banater Monatshefte* (1933-1939) trugen zur Entwicklung der Banater Dichtung bei.

Ebenso sind einige Frauengestalten aus dem kulturellen Leben des Banats nicht wegzudenken, wie z.B. Marie Eugenie delle Grazie, Ella Triebnigg - Pirkhert, Else Alscher, Marie Hoffmann, Jella von Zednik, Tonina Gerstner - Starnfeld, Nina Hartlauer u.a.[3]

Eine Landsmännin von ihnen ist Hilde Martini-Striegl (geboren am 2. Mai 1884 in Budapest, gestorben am 20. November 1974 in Arad), die 1922 einige Gedichte in der *Temeswarer Zeitung* und in anderen Zeitungen und Zeitschriften publiziert[4], und 1940 erscheint ihr einziger Gedichtband *Schwäbischer Garten*, besorgt von Hans Diplich. Galt die Dichterin in der Zwischenkriegszeit als "eine der geschätztesten und meistveröffentlichten Dichterinnen des Banats"[5], so geriet sie nachher allmählich in Vergessenheit, obwohl sie bis in ihren letzten Jahren dichterisch tätig war und noch manches Beachtliches verfasst hat.

Hilde Martini-Striegl hat ein schmales dicherisches Werk aufzuweisen, wenn wir an die bisherigen Veröffentlichungen denken, an den publizierten Lyrikband *Schwäbischer Garten*, welcher nur dreiunddreissig Gedichte umfasst, und an einige Gedichte, die verstreut in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht wurden. Die Lyrikerin schrieb aber viel mehr. Leider sind nicht all ihre Werke im Druck erschienen[6], manche auch verlorengegangen und folglich der Leserschaft unbekannt geblieben.

Durch die Thematik ihrer Lyrik gehört Hilde Martini-Striegl zu den

Banater Heimatdichtern. Einen literarischen Einfluss auf ihr dichterisches Schaffen üben die Banater Dichter ihrer Zeit, wie Adam Müller-Guttenbrunn, Josef Gabriel, Karl Grünn, Peter Jung und Peter Barth aus. Die Dichterin teilt in ihrem dichterischen Schaffen (teilweise) die religiösen Vorstellungen der Zeit, was durch ihre Erziehung in der Familie und die Denkweise gläubiger Menschen aus ihrer Umwelt zu erklären ist.

Am stärksten vertreten in ihrem lyrischen Schaffen ist die Naturlyrik, wobei ihre Landschaftslyrik fast ausschliesslich auf den Banater Raum, die Banater Heide, ihre engere Heimat bezogen ist.

Ihr Themenkreis beschränkt sich aber nicht nur auf Natur und Landschaft, sondern umfasst auch das Dorfleben, das Familienleben, die mütterliche Fürsorge und die Liebe der Frau zu den Kindern, die Liebe zwischen Mann und Frau, die Kinderwelt, das Leben der Handwerker u.a., die aber nicht den Gegenstand dieser Untersuchung machen. Als Lyrikerin zieht sie sich mehr in die private Sphäre zurück, wobei das Gemeinschaftsleben wenig berücksichtigt wird. Die Dichterin steht skeptisch der gesamten gesellschaftlichen Neuerung gegenüber. Sie teilt in diesem Punkt eine Schwäche der meisten Naturlyriker der älteren Generation.

Hilde Martini-Striegl ist eine begabte Lyrikerin, die Landschaft und Natur formschön aufzeichnet. Sie bleiben in ihrem Werk primär. Die Dichterin ist eine feine Beobachterin der Natur in all ihren Stadien: die Jahreszeiten in ihrem Wechsel, das Morgengrauen und die Dämmerung kommen in ihren Gedichten häufig vor. Sie sind völlig Ausdruck ihrer lieben Landschaft, der Banater Heide, die seit den frühen Schöpfungen, über den Gedichtband "Schwäbischer Garten", bis zu den Gedichten aus jüngerer Zeit die Begleiterin der Strieglschen Lyrik ist. Natur ist bei Hilde Martini-Striegl im ewigen Wandel, der Mensch bleibt an dem Rand oder er wird von ihr reflektiert. Ihr Natur-Kosmos bleibt stets auf der Erde angesiedelt. Der Enthusiasmus in der Naturschilderung nährt sich von den Details, wie sie schliesslich alle Sinne wahrnehmen. Ihre bevorzugte Jahreszeit scheint der Frühling zu sein. Ihm widmet sie mehrere Gedichte: *Schnee schmilzt ...*, *Frühlingsmärlein*, *Frühlingssturm* und *Vorfrühlingstag*. Der Natur-Kosmos ist eine regelmässige Folge von Vorgängen und Naturerscheinungen, die sich nach eigenen, einwandfreien und unfehlbaren Gesetzen verknüpfen. Im folgenden sei der gelungenste Gedichtabschnitt aus *Schnee schmilzt ...*[7] zitiert:

Es weinet, es weinet der Feber,
Des Winters spätestes Kind,
Weil auf seiner Brüder Gräber
Aus dem Garne der himmlischen Weber
Schon Goldkätzlein schaukelt der Wind.

Der Winter muss allmählich dem Frühling weichen. Schnee und Eis tauen, sie wer-

den als "eine heilige Taufe" von der Traufe aufgenommen und das Wasser ergiesst sich dann in den "demütig"wartenden Boden. Der einziehende Frühling macht die Tage länger und schenkt der Natur und den Menschen mehr Licht, mehr Sonne. Im Frühling setzen die Bäume Knospen, "Goldkätzlein" an. "Tausende Leben" freuen sich des goldenen Sonnenscheins, dem auch eine heilende Kraft innewohnt. Es ist eine Auferstehung der ganzen Natur, alles erwacht zum neuen Leben, auch die Fauna, und das ist durch den Finkenschlag angekündigt. Aus dem Gedicht sprechen kosmische Harmonie und Optimismus. Die Personifikation, das Epitheton und andere Bilder verleihen dem Gedicht Anschaulichkeit. Nichts ist hier übersteigert, erkünstelt.

In dem Gedicht *Frühlingsmärlein*[8] erscheint der Frühling in der Gestalt eines Jünglings, für dessen Empfang sich die ganze Natur vorbereitet:

. . . . . .

Mit unhörbaren Tritten ein Jüngling kommt geschritten,
Bleibt lauschend stehn und lacht:
Das heimliche Getue, das Werken ohne Ruhe
Wird ihm zulieb gemacht.
Er beugt sich segnend nieder, weckt auf die Vogellieder,
Macht weiche Winde weh'n
Und lässt in allen Herzen in tausend Sonnenkerzen
Die Frühlingslust erstehn!

Dieses Frühlingsbild ist von einem Märchenton getragen, den die Lyrikerin auch in anderen Gedichten aufgegriffen hat. Die Zartheit der Erscheinung, die anschmiegsame Sangbarkeit, der weiche Wohllaut, der beschwingte Rhythmus verleihen dem Ganzen einen Schwebecharakter. Der Frühling ist ein herrliches Jubelfest der ganzen Natur, voller Freude von allen Lebewesen erwartet und froh gefeiert. Dieser feierlichte Eintritt des Frühlings wird zu einem Ritus der Natur, der von der ewigen Regelmässigkeit des Lebenskreislaufs zeugt. Nicht das lyrische Ich singt sich selbst, sondern es ist der erlebte Frühling, der in diesem kunstvollen Gedicht zum Ausdruck kommt. Helle und strahlende Heiterkeit spricht aus diesen Strophen.

Eine andere Gruppe von Gedichten ist dem Sommer gewidmet, so z.B. *Sommerglück*, *Sommermärchen*, *Morgensonnenschein*, *Sonnenfahrt*, alle von dem Motiv der strahlenden Sonne geprägt. Die Erlebnissphäre dieser Gedichte bewegt sich von der Enge des Einzeldaseins in die unendliche Landschaft, welche wie bei den Romantikern auch die Landschaft der Seele, eine Landschaft von Weite und Ahnung ist:

Die weiche Flut umschlingt mich gut und sacht,
Ein leises Traumlied summt an meine Ohren,
Und Licht aus der Unendlichkeit geboren

Wird mir ein Urgeheimnis kundgemacht.

. . . . . .

Ich treibe uferlos durch Raum und Zeiten
Und schaue ungeahnte Ewigkeiten,
So wunschlos glücklich, wie die Tiere sind.

Sommerglück[9]

Hier dichtet Hilde Martini-Striegl aus einer träumerischen Seelenstimmung heraus. Das Landschaftsbild birgt manche Geheimnisse in sich, die dem lyrischen Ich in diesem wunschlos glücklichen Zustand, von der Sonne betäubt, kundgemacht werden. Die in diesem Gedicht geschilderte Landschaft ist eine fiktive Idealland-schaft von spätromantischer und phantastischer Art. Denselben empfindlich gestimmten Schwebecharakter, den Märchenton und die Neigung zum Zauber-Trick, zur Traum-Szenerie findet man auch in dem Gedicht *Sonnenfahrt.*[10]

Die Dichterin besingt auch die Tageszeiten, wobei sie eine ausgesprochene Vorliebe für das Morgengrauen und für die Dämmerung zeigt. Nicht so verhält es sich mit der Nacht; sie hat bei Hilde Martini-Striegl nur einen vorübergehenden und vorbereitenden Charakter, wie in dem Gedicht *Nachtgesang.*[11] Sie ist farblos, ihre öde Stille wird vom Hahnenschrei und dem Vogelgesang unterbrochen, die dem kommenden sonnigen Tag gelten /"der wackre Vogel singt dem Tag entgegen"/. Menschen und Tiere verbringen die tiefe, kalte Nacht mit dem Gedanken an die liebliche Wärme der Sonne, die das karge Leben "reich und wonnig" werden lässt. Die Nachtigall singt aus ihrem kleinen Nest ihr Liebeslied. Sie weiss, dass die Nacht vergeht und die strahlende Sonne auch sie in ihrem versteckten Nest erwärmen wird. Die Grille steckt bis zum Erscheinen der Sonne in der Erde und singt ihr Liedlein. Sie weiss, dass die Sonne auch durch das Dürrlaub leuchtet und folglich auch ihr hold sein wird. Die Nacht bedeutet für den Menschen keinesfalls absolute Verlassenheit oder Trostlosigkeit, im Gegenteil, er erlebt sie voller Sehnsucht nach der Helle des Tages, nach der goldenen Sonne. Er darf nicht in der Düsternis befangen bleiben, denn es gibt noch immer eine Brücke zum Licht, zum Frohsinn für den Mutigen, und diese Brücke heisst Glaube, Zuversicht und Hoffnung.

Die Finsternis wird gegen Ende des Gedichtes zum nachdrücklichen Symbol der Nachtseite des Lebens, der man aber nicht anheimfallen darf. Der Nacht folgt das Morgenrot und die ersehnte Sonne lacht wieder am Himmel. Wie die Dichterin den Morgen erlebt, erfährt man aus dem Gedicht *Morgensonnenschein* , veröffentlicht am 13. Dezember 1922 in der "Temeswarer Zeitung". Die ersten Sonnenstrahlen bereiten der Seele eine rechte Freude, sie spornen den Menschen zur Tätigkeit an. Hilde Martini-Striegl kennt die Morgenseligkeit, den Zauber der Frühe, sie sieht in der Sonne die ewig-reine Quelle des vollen Lebens, und

der Morgensonnenschein wird als Lebenskönigin gepriesen. In ihren Naturgedichten ist das Motiv der Sonne vorherrschend, wie es übrigens bei vielen anderen Dichtern dieser Zeit immer wieder zu finden ist.[12] Die Vorstellung der Abenddämmerung gibt uns das Gedicht *Sommermärchen:*

Ganz leis' und still und leicht wie Eulenhusch
Ist weiche Dämmerung ins Tal gesunken.
Leuchtkäferlein im grünen Haselbusch
Putzt sich die Lämpchen, blank wie Sonnenfunken.
Und jede Farb' verschwimmt in dunkle Fluten
Die rote Rose hört nun auf zu bluten.

Die hier geschilderte Dämmerungslandschaft ist lieblich und friedlich, ihre Zartheit spiegelt sich in Rhythmus, Reim und Wortlaut des Gedichtes wider. Der Abend bricht "leis' und still und leicht wie Eulenhusch" herein. Die Leuchtkäferlein putzen ihre Lämpchen, ihre Tätigkeit beginnt erst jetzt, während die Rose zu leuchten aufhört. Die Farben verschwimmen "in dunkle Fluten". Der Mensch ist nicht anwesend in diesem Abendbild, aber das Dingliche erinnert an ihn: "eine weisse Bank", die "stumm und einsam" steht. Die Rolle des Menschen ist die eines Bestandteils der grossen kosmischen Gestaltung. Alles wird vom hellen silbernen Mondschein beleuchtet: "Mondlicht blinkt auf so klar wie Silberschaum". Die Dichterin geniesst den Aband in der Wirklichkeit des Daseins als eine Zeit des Wachens und der Erholung zugleich. Es ist dies die Vorstellung einer harmonischen Welt.

Hilde Martini-Striegl hat auch dem Herbst einige Gedichte gewidmet, wie: *Herbst in den Bergen, Herbst* und *Herbstspuk*. Der Herbst präsentiert sich bunt und noch in vollem Glanz, wie in dem Gedicht *Herbst in den Bergen*.[13] Der Himmel ist "klar und tief", oder es schwebt sacht über der Ache "des Herbstes Nebelkleid". Der Herbst, "der alte Alchimist", färbt die Blätter bunt, es fehlt ihm nicht an Licht und Farbigkeit. Die Dichterin kennt leuchtende und üppige Farben in verschiedenen Nuancen. Die Felsenzinnen sind "weiss wie Schnee", die Schatten "blau wie Stahl", die Tannen stehen "ernst und schwarz", der Moränenschutt ist grau, die Ahornbäume haben ein "Purpurlaub", "die Gärten stehen in bunter Pracht", sie bieten "rote Äpfel", und die letzten Rosen stehen im Hochglanz. Diese wenigen Elemente sind typisch für Hilde Martini-Striegls Herbstschilderung. Ihr Herbst ist kräftig und saftig , ein Herbst des Reifens mit roten Äpfeln und blühenden Rosen, mit Purpurlaub und vergoldender Sonne. Der liebliche goldene und klare Herbst ist eine Wirklichkeit für die Dichterin.

Das Gedicht *In der Wachau*[14] gibt ein Bild der österreichischen Landschaft wieder, mit ihren Burgen und Ruinen, die Hilde Martini-Striegl von ihren Wanderungen in die Umgebung Bratislavas (Pressburg) kennengelernt hat:

Da stehn sie auf den Bergen rundumher
Die alten Burgen, stolz und hoch und hehr.

Wie bei Uhland, so ragen auch in diesem Gedicht die Burgen "so hoch und hehr" über die Gipfel der Berge. Sie selbst sind verlassen, verweht, ihr Klang und Leid verstummt, sie künden nur noch von den Zeiten des "alten Raubgeschlechts". Die alte Donau ist ein Zeuge der bewegten Vergangenheit. Der düsteren Ruh der Türme und Ruinen wird ein kleines, altes Bauernhaus am Fusse des Berges gegenübergestellt, wo das tätige Leben weiter pulst in dem Plätschern des Brunnens, im Lachen der Fensterlein in der Sonne, im Blühen der Blumen, im Bellen des Hundes, aber auch in den lärmenden Kinderstimmen, im süssen Weibersang und in den klobigen, fleissigen Händen eines jungen Bauern, der den Pflug führt. Auch dieser emsigen Arbeit des Bauern "schaut die alte Donau zu". Das Bauerngeschlecht hat jahrhundertelang "von Sohn zu Sohn" der harten Fron getrotzt um den "süssen Preis" eines freien Lebens und sieht vertrauensvoll der Zukunft entgegen.

Ein besonderes Kapitel im Schaffen Hilde Martini-Striegls gebührt den Gedichten über die Banater Landschaft, die in dem Gedichtband "Schwäbischer Garten" enthalten sind. Einige davon seien im folgenden genannt: *Die Banater Heide, Heimat, Banater Mai, Roter Mohn, Schwäbische Blumen* und *Schwäbischer Garten*[15], nach dem der Gedichtband betitelt wurde. Im November 1963 schrieb sie noch das Gedicht *Der Heidebrunn*[16]. In diesen Gedichten beschreibt die Dichterin den Banater Boden als einen fruchtbaren Boden, "schwarz und locker", die Felder und die Pflanzen, die hier gedeihen:

Korallene Tomaten
Stehn stolz und hoch an Pfahl.
Des Rübleins gelbe Herzen
Leuchten, wie goldne Kerzen
In Sommers lichtem Saal.

Schwäbischer Garten

Hilde Martini-Striegl verwendet manchmal gesuchte Epitheta, wie z.B. "korallene Tomaten", um zu zeigen, wie üppig hier die Pflanzen gedeihen.

Sie vergisst aber auch die Bauern nicht, die die reichen Ernten erzielen, die Arbeit nicht scheuen, vielmehr mit Lust von der Früh bis spät am Abend schwer arbeiten. Das Banat ist reich an Gärten, an Kornfeldern und Weingärten, und seine ländlichen Bewohner sind stolz darauf, aber daneben lieben sie auch die Blumen und Blüten. In dem Gedicht *Schwäbische Blumen* sieht sich der Leser einem Pflanzenkatalog gegenüber:

Bei den ersten Vogellauten,
Jungen Frühlings ersten Husch,
Märziveiglein, Märzibecher
Blauen unter Heck und Busch,

Kätzel spreizen Silberfächer
Auf die dunklen Haselstauden.

Osterblumen, sonnenfarben -
Rockeln, hockeln weiss im Gras -
Weiss und rot Muschkatel glühen
Strotzend hinterm Fensterglas -
Violette Holler blühen
Düfteschwer in satten Garben.

. . . . . .

Die in diesem Gedicht genannten duftenden und zarten Blumen werden von Menschen gepflegt, obwohl die geschilderte Landschaft menschenlos ist. Die Lyrikerin verwendet Mundartausdrücke wie "Märziveiglein", "Kätzel", "Muschkatel", um dem Gedicht Lokalkolorit zu verleihen. Das Gedicht *Banater Mai* beschreibt die Feldblumen, die ohne jegliche Pflege auf der Wiese, im Korn oder am Rande der Felder wachsen, in der Reihenfolge ihres Aufblühens. So gedeihen im Klee blauer Rittersporn, im Korn blässlichrote Wicken, am Rand der Felder Margareten und Windröslein. Schwerer Akazienduft durchtränkt die laue Maienluft. Inmitten dieser üppigen Vegetation stellen die "blondbezopften Mädel" die schönste Zierde des Banats dar.

Die Banater Heide wird ebenfalls zu einem Verzeichnis der vier Jahreszeiten in dieser Gegend. Im Frühling beginnt die Wintersaat zu grünen, sie "sonnt sich", der Bauer fängt seine Feldarbeit an, "die duftende Scholle" wendet sich dem Himmel zu. Die Heide erwacht zu neuem Leben im Frühling. Im Sommer beginnt sie dem Menschen ihre Gaben zu spenden. Der Bauer erntet die goldenen Ähren, der "sanftgrüne Klee" blüht und wartet darauf, gemäht zu werden, und die Schlussfolgerung dieser dem Sommer gewidmeten Strophe lautet: "so schenkt uns das Leben im Sommer die Heide". Im Herbst "sorgt" sie für das Leben. Sobald der Altweibersommer seine Spinnfädlein durch die Felder wehen lässt, wird die Ernte (Sonnenblume, Hirse, Mohn, Obst) zum "süssschmeckenden Lohn des Mühsals". Der Winter bedeutet für den Banater Landsmann auch eine fröhliche und glückbringende Jahreszeit. Das Kärgliche und Graue, die rauhe Wirklichkeit des Winters werden bald vergessen und weichen helleren Tönen: "Freude", "Glück", "eiskalte Schönheit", "schneeweisse Seide". Während die Saaten unter dem Schnee ein kärgliches Dasein führen, geniesst der Mensch seine Geborgenheit "unter den Dächern", wo das Glück leise pocht. Das ist das eigentliche Gepräge des Winterbildes bei Hilde Martini-Striegl, aus dem das Glück nicht verbannt ist, obwohl diese Jahreszeit bei ihr nicht häufig erscheint.

Aus dem Bild der Banater Heide ist der Schwengelbrunnen nicht wegzudenken. Bei glühender Hitze labt sich der Bauer an dem reinen, frischen Wasser

des *Heidebrunn:*

Wenn aber dann
Ein Wandersmann
Von Staub und Hitze halb erstickt
Mit Lippen blass
Mein kühles Nass
Verschmachtend schlürft und sich erquickt
Mit neuem Mut
Im müden Blut,
Den ihm geschenkt mein öder Ort
Zu Kraft erblüht
Er weiterzieht
Mit einem leisen Segenswort,
Dann bin ich still, ...

In diesen Naturgedichten kann man gewissermassen ein gegenseitiges Geben und Nehmen von Mensch und Natur feststellen. Die Landschaftsbilder Hilde Martini-Striegls sind überaus zart und melodisch. Ruhige Mitteilung des Erfahrenen verbindet sich mit der Vorliebe für Details und einer Schlichtheit und Natürlichkeit von besonderer Wirkung. Natur, Landschaft sind in den kunstvollen Versen dieser Lyrikerin ins richtige Mass gefasst worden. Die Gedichte bewegen sich formal in der Tradition des Volksliedes und der Lyrik des 19. Jahrhunderts. Striegl bildet sich die Welt mit dem Sonnensymbol. Man findet bei ihr einen Hang zur idyllischen Verklärung wie bei den poetischen Realisten des 19. Jahrhunderts. Die Wahrheit, die aktuelle Wirklichkeit sieht sie durch einen idealisierenden Schleier, wie es ihrem ästhetischen Programm, das im Sonnensymbol verkörpert ist, entspricht.

Was Hilde Martini-Striegl in diesen Gedichten ausspricht , ist das Lob des irdischen Tages, die Verbundenheit mit dem Volk und mit den heimatlichen Orten, die Liebe zum einfachen Menschen aus dem Volk. Sie kennt die Sensibilität und das Gemüt dieser Leute und verliert keinen Augenblick die Verbindung mit dem Milieu ihrer dörflichen Abstammung. Ihre Verse besingen das Recht des Menschen, sich des Lebens zu freuen, die Forderung des einfachen Menschen an die menschlichen Werte des Daseins. Mit unbekümmerter Heiterkeit erlebt sie den Zauber der Natur, ebenso wie die kleinen Idyllen im Leben des Bauern. Diese spezifisch regionale Betrachtungsweise wird in das allgemeine Klima der Banater literarischen Bewegung einbezogen.

BIBLIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN

1 Vgl. Hans Weresch, *Adam Müller-Guttenbrunn. Sein Leben, Denken und Schaffen*, I. Bd., Freiburg i. Br. 1975, S. 13.

2 Ebd., S. 303.

3 Vgl. Hilde Martini-Striegl, *Schwäbischer Garten*, Gedichte, Banater Blätter, Timişoara - Temeschburg 1940, Vorrede.

4 In diese Jahre fallen auch ihre ersten dicherischen Versuche in ungarischer Sprache, die 1922 in einem Band unter dem Titel "Az én világom" (Meine Welt) im Verlag des Arader Kölcsey-Vereins erschienen sind.

5 Alfred Kittner, *Hilde Martini-Striegl - eine zu Unrecht vergessene Dichterin*, in "Neue Literatur", 1978, Nr. 9, S. 76.

6 Die Manuskripte der Dichterin stellten uns Hans Striegl und Josef Grallert,die Söhne Hilde Martini-Striegls, und Dr. Rudolf Hollinger und Alfred Kittner zur Verfügung.

7 Hilde Martini-Striegl, a.a.O.

8 Manuskript aus dem Nachlass (Ms-N).

9 Hilde Martini-Striegl, a.a.O.

10 *ebenda*.

11 Ms-N.

12 Vgl. Edgar Papu, *Hölderlin poetul solar*.In : *Secolul XX*, Nr.2 (110) 1970, S. 44.

13 Ms-N.

14 Ms-N.

15 Alle in dem Gedichtband *Schwäbischer Garten*, 1940 veröffentlicht.

16 Ms-N.

LIRICA NATURII LA HILDE MARTINI-STRIEGL

(REZUMAT)

Lucrarea prezintă lirica naturii în creaţia poetei bănăţene Hilde Martini-Striegl la care tema naturii este preponderentă. Autoarea analizează poezii cuprinse în volumul *"Schwäbischer Garten"*, apărut în 1940 la Timişoara, ca şi poezii rămase în manuscris . Se subliniază dragostea poetei pentru peisajul natal şi pentru oamenii acestor locuri, transmisă într-un lirism cald, autentic.

Lucrarea contribuie la cunoaşterea trecutului cultural al Banatului, în special la valorificarea moştenirii literare de expresie germană.

NATURE POEMS IN THE CREATION OF HILDE MARTINI-STRIEGL

(SUMMARY)

Nature is a very important theme in the creation of Hilde Martini-Striegl, a German poet belonging to the Banat region. Some of her nature poems included in

the volume "*Schwäbischer Garten*" published in Timişoara, in 1940, as well as unpublished poems, are analyzed. The poet's love of her native landscape, for the people of her native places, expressed in warm, authentic lyricism, is pointed out.

The paper represents a contribution to the study of the cultural past of the Banat region, of its literary heritage.

MORFOLOGIA GRAIULUI DE PE VALEA INFERIOARĂ A TÎRNAVELOR (I)

de

VASILE FRĂȚILĂ

Se face descrierea amănunțită a sistemului morfologic al unui grai mai puțin cercetat pînă în prezent. Materialul a fost adunat prin anchete la fața locului din următoarele localități: Cetatea de Baltă, Feisa, Jidvei, Biia, Spini (azi Lunca Tîrnavei), Pănade, Iclod, Sîncel (de pe valea Tîrnavei Mici), Micăsasa, Lodroman, Valea Lungă, Glogoveț (de pe valea Tîrnavei Mari), Cergău Mare, Cergău Mic (între valea Tîrnavei Mari și valea Secașului-Tîrnavei), Crăciunelul de Jos, Bucerdea Grînoasă și Mihalț (de pe valea Tîrnavelor unite înainte de vărsare în Mureș). Exemplele date în context sînt scoase din textele culese de noi și transcrise de pe banda de magnetofon.

SUBSTANTIVUL

1. *Schimbări de declinare și de gen.* Unele substantive de declinarea a III-a au trecut la declinarea a II-a: *berbéc*^{u} (Cetatea de Baltă, Jidvei, Feisa, Sîncel, Iclod, Pănade, Mihalț), dar *berbéce* (Biia, Cergău Mare, Cergău Mic, Crăciunelul de Jos, Bucerdea Grînoasă); *iépur*^{u} alături de *iépure* (Feisa, Jidvei, Sîncel), *iépure* (în celelalte localități); *şórec*^{u} (Sîncel, Mihalț, Micasasa), *şóreče* (în celelalte localități), *strúgur*^{u} (în Sîncel), dar *strúgure* (în celelalte localități).

Astfel de treceri de la declinarea a III-a la a II-a sînt curente și în dialectul aromân: *birbec, puric, şoaric, pîntic*[1]. În alte graiuri daco-române se constată mai ales treceri de la declinarea a II-a la a III-a [2].

Sórte "soartă; placentă" (< lat. *sortem*) a rămas la declinarea a III-a ca și în alte graiuri din Transilvania: în jurul Sibiului[3] și în Munții Apuseni[4]. *Gínde* în graiul din Feisa și Jidvei s-a păstrat la declinarea a III-a spre deosebire de graiul celorlalte localități unde se spune *gíndă*. *Sálcă* "salcie" este de declinarea I în graiul tuturor localităților.

Am înregistrat forma *ženúnk*, de declinarea a II-a, la Mihalț. În restul localităților substantivul acesta a trecut la declinarea a III-a.

Sînt de genul feminin următoarele substantive, care în limba literară sau în alte graiuri au alt gen: *flúieră* "fluier", *clánetă* "clarinet", *bríşcă* "briceag", *plúmînă* "plumîn", *minútă* "minut", *sălámă* "salam", *răgútă* alături de *răgrít*

"recrut". La Biia am înregistrat forma *cíntecă* "cîntec" iar la Mihalţ şi *descíntecă* alături de *cíntecă*. Unele dintre substantivele enumerate de noi mai sus sînt de genul feminin şi în alte graiuri din Transilvania[5].

Córman "cormană" este în graiul tuturor localităţilor numai de genul neutru. *Cot*^{u} este de genul masculin la Cetatea de Baltă şi Jidvei (pl. *oo*ţ), dar de genul neutru în restul localităţilor (*cǫte* sau *cóturi*^{i}). *Úmăr* apare cu forma de plural *úmere*, ca în limba veche[6], la Glogoveţ, Sîncel şi Crăciunelul de Jos, dar *úmer*^{i} în celelalte localităţi.

2. *Numărul*. Substantivul *cásă* are pluralul *căs*, formă ce poate fi considerată ca o caracteristică morfologică a graiurilor din Transilvania. Ea cuprinde partea de nord a Crişanei[7], Maramureşul, Ardealul în întregime, Bucovina şi cîteva puncte din vestul Moldovei[8]. Din părţile judeţului Bistriţa-Năsăud forma aceasta a fost semnalată de D. Ş a n d r u (BL, VI, p. 189) şi de G. I s t r a t e - A. T u r c u l e ţ (FD, VII, p.202).

Unele substantive feminine terminate la sg. în *-ă* au forme duble la plural: *-e* sau *-i* : *comună (comune* şi *comuni*^{i}), *trócă (tróče* şi *troč)* , *pálmă (pálme* şi *pálń)* , *bárbă (bárbe* şi *bărę)* , *clásă (clasă < clase* şi *clăs* şi *clăşi*^{i}), *rǫtă (rǫte* şi *roţ)* etc.

Substantivele feminine, care au în limba literară pl. în *-e* fac pl. în *-ă* cînd sînt precedate de consoanele dure *s, z, ţ*: *ńireásă* (sg.) - *ńirǫsă* (pl.), *frúnză* (sg .) - *frúnză* (pl.), *búză* (sg.) - *búză* (pl.), *fáţă* (sg.) - *fǫţă* (pl.) etc. În Cetatea de Baltă, Feisa, Jidvei, Biia, Spini, Iclod, Pănade, Sîncel, Glogoveţ, Valea Lungă, Lodroman şi Mihalţ avem *-ă* în locul lui *-e* la plural şi la substantivele care au înaintea lui *e* consoana *ş*: *nănáşă* (sg.) - *nănáşă* (pl.), *tătăíşă* (sg.) - *tătăíşă* (pl.), *mǫşă* (sg.) - *mǫşă* (pl.) etc. În celelalte localităţi (Cergău Mare, Cergău Mic, Micăsasa, Crăciunelul de Jos şi Bucerdea Grînoasă) se păstrează *-e* la pluralul substantivelor de tipul *nănáşă, tătaíşă, mǫşă*. Din cauza caracterului moale al constrictivei *ş*, *-ă* de la singularul acestor substantive devine *-e*: *nănáşe* (sg. şi pl.), *tătăíşe* (sg. şi pl.) etc.

Deoarece *s, z, ţ, ş* şi *j* se pronunţă dur în majoritatea localităţilor, n-a mai rămas nici o urmă de diezare la pluralul unor substantive ca:*mistréţ, nepóţ, nunţ, lăz, căz, nănáş, urş, vráj, co(r)j* (sg . *cǫ(r)jă*)etc. La Crăciunelul de Jos, Bucerdea Grînoasă, Cergău Mare, Cergău Mic şi Micăsasa se aude un *i* scurt după *ş* şi *j*: *cocóşi*^{i} (sg. *cocóş*^{u}), *moşi*^{i} (sg. *moş*^{u}), *urşi*^{i} (sg. *urs*^{u}), *co(r)ji*^{i} (sg. *cǫ(r)je*) etc.

Neutrele terminate în *s, z, ţ, r* fac pluralul în *-ă*, *ǫsă, vásă, orăşă, bráţă, cáră*[9] , *izvǫră, păhără* etc.

Unele substantive neutre au pluralul în *-e* sau *-uri*^{i} : *cot - cǫte - cóturi*^{i}; *horn - hǫrne - hórnuri*^{i}; *briţ - briţe - briţuri*^{i} etc.

Substantivele terminate în sufixele *-ar, -er, -tor* în graiul de pe va-

lea inferioară a Tîrnavelor ca şi în alte graiuri ardeleneşti (sud-vestul Transilvaniei, Munţii Apuseni şi jumătatea de sud a Crişanei[10]) deosebesc singularul de plural, opunînd lui /r'/ al pluralului pe /r'°/ (diezat-bemolat) al singularului: *morđ/r'/-morđ/r'°/, vigitô/r'/-vigito/r'°/, viiê/r'/-viiê/r'°/* etc.

Substantivul *sas* are aceeaşi formă pentru singular şi plural.

După pluralul *paş* s-a refăcut o formă de singular *paş*.

Grumâz este folosit mai des la plural: *i-o likît grumâzî* (pl. art.).

Câle şi *vâle* fac pl. *căl'* şi *văl'* la Cetatea de Baltă, în rest *căi, văi*.

Cîrcă are pl. *cîrče* la Glogoveţ.

Sporadic am înregistrat următoarele forme de plural în *-uri*: *mórturi* (Cergău Mic), *iţuri*, dar şi *iţă* (Micăsasa), *melegăriuri, tăbăcuri* (Cetatea de Baltă), *detetéuri*: *nu mai sînt pîreč, c-o vint detetéurile* (Crăciunelul de Jos[11]).

La ancheta efectuată cu ajutorul *Chestionarului Noului atlas lingvistic român*, la substantivul *an* am obţinut peste tot forma veche de plural *ai*, nerefăcută după singularul *an*. Forma veche *ai* a fost înregistrată de cercetări mai vechi şi mai noi din aproape toate părţile Transilvaniei. Din Bihor este relevată de D. Şandru (BL, IV, p. 130, 159) alături de *ani*, din Munţii Apuseni de T. Papahagi (GS, II, fasc. 1, p. 80) alături de *ani*, de D. Şandru (BL, II, p. 205, 211, 215), de V. Şuteu (FD, VII, p. 206), de Gr. Rusu şi V. Bidian (FD, VII, p. 300), din Bistriţa-Năsăud de Ecaterina Ţenescu (GS, II, fasc. 2, p. 335, 343), de D. Şandru (BL, VI, p. 187, 215), de G. Istrate (BIFR, IV, p. 90), din Ţara Oaşului de T. Teaha (FD, VII, p. 214) etc. În textele culese de noi, alături de forma mai frecventă *ai* am înregistrat şi forma literară *ani* din localităţile Jidvei, Micăsasa, Cergău Mare şi Valea Lungă.

Substantivele neutre terminate în *-ău, -eu* fac pluralul în *-đuă, -eđuă* sau *-éie*: *arşău* pl. *arşđuă* (Feisa), dar *lepedéu* şi *kindéu* au pluralul *lepedéie* şi *kindéie; parapléu* are pluralul *paraplđuă* la Jidvei, Biia, Sîncel, dar *parapléie* în celelalte localităţi. Dezinenţa *-đuă* sau *-éie* la pluralul substantivelor neutre terminate în *-éu* nu diferă numai de la cuvînt la cuvînt şi de la localitate la localitate, ci chiar la acelaşi cuvînt şi la acelaşi informator: *kindđuă* şi *kindéie* (informatorul I din Feisa). Alături de *părđuă* sau *părđie* la Mihalţ am notat şi forma *părđie*[12].

Kiuă "piuă" are la plural o formă identică cu cea de singular.

Buhă "bufniţă" are o formă unică pentru singular şi plural: *buhă* la Valea Lungă, Biia şi Sîncel. În restul localităţilor am înregistrat forma *buhe*.

3. *Cazurile*. Alături de forma sintetică a genitivului la substantivele masculine şi feminine: *căca hîrelui* (Feisa), *ospeţî hîrgăsî* (Micăsasa), *kănu nopţî, stîlpu porţî* (Cergău Mare), *cîlca popi* (Glogoveţ), *uşa cîrţî* (Sîncel),

uăki tirést (Pănade) etc. se întîlnesc şi altele analitice, formate mai ales cu prepoziţia *la: în fáţa la cărúţă* (Feisa), *táta la fiţór* (Cergău Mare), *kisóru la másă* (Sîncel) sau cu articolul *lu* proclitic: *fétele lu bătrîna* (Sîncel), *tátă-so lu fisóru ăsta* (Iclod). Astfel de forme au fost înregistrate şi din alte părţi ale Transilvaniei: în Munţii Apuseni (D. Ş a n d r u, BL, II, p. 207), în Hunedoara (D. Ş a n d r u , BL, III, p. 132, 171), în Bihor (D. Ş a n d r u, BL, IV, p. 136)[13].

Alteori genitivul se construieşte cu prepoziţia *de la: hórnu de la cásă* (Sîncel), *úşa de la poidtă* (Spini), *gúra de la cósă* (Iclod) etc. Şi acest mod de formare a genitivului se întîlneşte şi în alte graiuri din Transilvania (D. Ş a n d r u, *Motzi*, BL, II, p. 20; D. Ş a n d r u, *Lăpuj*, BL, III, p. 175, 176; I. C o t e a n u, *Elemente de dialectologie a limbii române*, p. 107).

Pentru substantivele nume proprii sau pentru cele care denumesc grade de rudenie, graiul de pe valea inferioară a Tîrnavelor se serveşte de procliza articolului genitival atît la feminine cît şi la masculine. Articolul proclitic genitival este *lu: Iónu lu Márcu, Márea lu Kisăliţă, Liţi lu Măriúca, Tóderu lu Vezána* etc., *casa lu şógoru Ión, láda cu háinele lu nóru-me*.

Substantivele nume de persoană, terminate în *-ca, -ga* fac uneori genitivul în *-cî, -gî: Márea Rícî, Manoílă a Brezúcî, Fíntîna Mógî* (cf. însă *Toderúţu lu Márca, Liţi lu Măriúca*). Genitivul în *-cî, -gî* a fost înregistrat şi din alte părţi ale Transilvaniei de sud[14].

Substantivele feminine terminate în *-a* şi precedate de *s,z,ţ* au genitivul în *-î* (< *i* < *ii* < *ei*): *fáţa cásî* (< *căsi* < *căsii* < *căsei*), *úşa cúrţî* (< *cúrţi* < *cúrţii* < *cúrţei*), *puiúcu lázî* (< *lăzi* < *lăzii* < *lăzei*)[15].

Dativul este redat cel mai adesea prin construcţia acuzativ cu prepoziţia *la: la fátă îi plăţé de băiát* (Cergău Mare), *io i-am spus la mórte-ăşa* (Glogoveţ), *îi făţé o zî de cláţă la pópa* (Glogoveţ), *o dat de mîncáre la cîni* (Sîncel), dar şi *dă ţîţă cokílului* (Sîncel) etc. Astfel de forme analitice de dativ (construit cu prepoziţia *la*) sînt frecvente în graiurile de peste munţi (vezi D. Ş a n d r u, *Motzi*, BL, II, p. 209, 225, 230, 231; D. Ş a n d r u, *Năsăud*, BL, VI, p. 191, 215, 221, 223; D. Ş a n d r u, *Bihor*, BL, IV, p. 165, 166, 174; D. Ş a n d r u, *Lăpuj*, BL, III, p. 130, 167; T. T e a h a, *Crişul Negru*, p. 91) etc.

Dativul numelor proprii şi al gradelor de rudenie se construieşte cu articolul *lu* proclitic: *dă-i pánáru lu Márea; cúmpără-i háine lu Mónu; i-am dat néşte cárne lu mătúşa; i-am cerút néşte bani lu múna* etc.

Substantivele masculine sînt precedate la vocativ de obicei de interjecţia *mă(i): mă(i) ómule, mă(i) bărbáte, mă(i) cokíle*, iar cele feminine de *tu: tu muiére, tu cokílă, tu fátă, tu mîndrúţă* etc. Vocativul acesta, obişnuit în Transilvania, "este un mod vechi de exprimare în limba română cînd ne adresăm cuiva sau chemăm pe cineva şi este moştenit din vorbirea populară romană", căci

îl întîlnim foarte adesea în literatura latină"[16]. Vocativul numelor proprii feminine, ca în cele mai multe graiuri din Transilvania , se termina în *-ă*, nu în *-o* sau în *-a: Ánă, Paulínă, Savétă, Susánă, Cătălínă* etc.

ARTICOLUL

Ca în majoritatea graiurilor noastre populare, articolul enclitic *-l* nu se mai pronunţă. Sub influenţa limbii literare, l-am întîlnit însă în vorbirea subiecţilor de vîrstă mijlocie (30-40 de ani), mai ales în cîntecele populare: *cîntecul mámei* (Feisa), *obiceiul* (Cergău Mic), *mîtul, bádiul, dómnul, jupînul* (toate exemplele sînt din Iclod, şi se găsesc în doine sau în colinde), *bădiţul* (Cergău Mic).

După cum s-a văzut la capitolul despre s u b s t a n t i v, articolul hotărît masculin *lui*, sub forma *lu*, se întrebuinţează proclitic la numele proprii de persoană şi la cele care exprimă grade de rudenie. De la masculine, întrebuinţarea lui s-a extins şi la feminine: *şúrţa lu Ánă, dă mîncáre lu Márea, ţi scríie cárte lu sóru-sa* etc.

Articolul nehotărît masculin *un* apare şi sub varianta *on: un iépur, on om.*

Ca în cele mai multe graiuri dacoromâne, articolul posesiv este invariabil: *a ţéu, a me, a ţei, a méle.*

Articolul adjectival are următoarele forme: *ăl (ómu ăl bun), ăi (ómeni ăi buni), ai (míndra me ai de demîlti), ali (hăinele ali búne)* sau *éle (hăinele éle búne)* (la Jidvei, Feisa, Bălcaci, Cetatea de Baltă).

La genitiv-dativ articolul adjectival este invariabil: *la cálu ăl bun* "calului celui bun" *nu-i trăbă corbăc ; cálu la ăl(a) găzdă ţi gras; cása la muiérea ai hárnică ţi curátă; hăinele la muiérile ali (éle) hárnice ts curáte*[17]. Formele acestea se explică prin extinderea genitivului şi dativului analitic (în cazul nostru cu prepoziţia *la)* de la substantiv la articol şi chiar la unele pronume[18].

ADJECTIVUL

Ca celelalte cuvinte terminate în *-ea*, prin evoluţie fonetică s-a ajuns la adjective feminine terminate în *-é* sau *-ă: gré (< grea), ră(< re < rea).*

Al doilea termen al comparaţiei se leagă prin *ca: Pătru ţi mai máre ca Mónu; Tóder ţi mai bun ca míne. Ca* "decît", avînd rolul de a lega cei doi termeni ai comparaţiei, este obişnuit în centrul şi sudul Transilvaniei. Sporadic, în puncte izolare, *ca* "decît" a fost notat şi în Crişana de nord, în Maramureş, în sudul Banatului şi în nord-vestul Olteniei[19]. Sub influenţa limbii literare se întrebuinţează, însă rar, şi prepoziţia *decît: Ión ţi mai bun decît Pátru.*

Superlativul relativ se formează în felul următor: *ăl mai bun; ai mai*

bună; ăi mai buni; ali mai bune sau *ele mai bune*. Superlativul absolut se formează cu *tare: tare bun, tare cuvinte*, și rar cu *forte*. Din textele culese de noi reproducem cîteva exemple de superlativ absolut cu valoare stilistică: *o vreme slăbă de tot ninunea* (Sîncel); *la mine o rămas struguri greu pămîntu* (Jidvei); *așă de rău ne-o dat de mîncare de ninune* (Cetatea de Baltă); *ierd întunéric ca-n gibol* (Cetatea de Baltă).

PRONUMELE

Pronumele personal. Pronumele personal de persoana I sg. este *io*.

Pronumele posesiv. 1. *Un singur posesor*. Sg.: *a neu, a me; a tău, a ta; a lui, a iei;* Pl.: *a nei, a mele; a tăi, a tăle; a lor*. 2. *Mai mulți posesori*. Sg. : *a nost, a nostă; a vost, a vostă; a lor;* Pl. *a noști, a noste* (Jidvei, Feisa, Bălcaci, Cetatea de Baltă) *a noște* (în celelalte localități); *a voști, a voste* (Jidvei, Feisa, Balcaci, Cetatea de Baltă), *a voște* (în celelalte localități); *a lor*.

Articolul invariabil *a* cuprinde o arie foarte întinsă (Banatul, Transilvania aproape în întregime, Maramureșul, Moldova și Bucovina)[20], iar formele *nost, nostă, noști, noste (noște), voști, voste (voște)* o arie destul de largă (Crișana, Maramureșul și Ardealul, inclusiv sudul acestei provincii, și Oltenia de nord)[21].

Adjectivul posesiv *so* (< *său*) și *sa* se întrebuințează mai ales în legătură cu gradele de rudenie. Chiar și în această situație el este urmat de *lu(i), ei*, ajungîndu-se la forme pleonastice: *ierăm cu tată-so lui* (Iclod); *tăt-so lu prótopopu* (Jidvei); *frate-so lui* (Sîncel); *mumă-sa lu unku* (Sîncel); *s-o dus la mumă-sa iei vitregă* (Crăciunelul de Jos); *frate-so lu moșu-neu* (Bucerdea Grînoasă), *tată-so lu Maiorescu* (Bucerdea Grînoasă).

Pronumele relativ-interogativ. Formele de genitiv și dativ ale pronumelor *cine* și *care* sînt analitice: *a lu cine ti odsa asta?; ti dau la care-i trabă* etc.

Pronumele și adjectivele demonstrative. Pronumele demonstrative de apropiere sînt: *ăsta* (m. sg.), *ăștia* (m. pl.) *asta* (f. sg.), *ăștea* sau *ăstea* (f. pl.) și se declină astfel:

	M		F
Sg. N.	*ăsta*	Sg. N.	*asta*
G.	*a lu ăsta*	G.	*a lu asta*
D.	*lu* (sau *la*) *ăsta*	D.	*lu* (sau *la*) *asta*
A.	*pe ăsta*	A.	*pe asta*
Pl. N.	*ăștia*	Pl. N.	*ăștea* (*ăstea*)
G.	*a lu ăștia*	G.	*a lu ăștea* (*ăstea*)
D.	*lu* (sau *la*) *ăștia*	D.	*lu* (sau *la*) *ăștea* (*ăstea*)
A.	*pe ăștia*	A.	*pe ăștea* (*ăstea*)

Pronumele demonstrative de depărtare sînt *ăla* (m. sg.), *ăia* (m. pl.), *ăia* (f. sg.), *ălea* (sau *ălea*) (f.pl.).

	M		F	
Sg.	N.	*ăla*	Sg. N.	*ăia*
	G.	*a lu ăla*	G.	*a lu ăia*
	D.	*lu (sau la)ăla*	D.	*lu (sau la) ăia*
	A.	*pe ăla*	A.	*pe ăia*
Pl.	N.	*ăia*	Pl. N.	*ălea (ălea)*
	G.	*a lu ăia*	G.	*a lu ălea (ălea)*
	D.	*lu (sau la)ăia*	D.	*lu (sau la) ălea (ălea)*
	A.	*pe ăia*	A.	*pe ălea (ălea)*

Alte pronume şi adjective demonstrative:

	M		F	
Sg.	N.	*ălalălt* sau *ălălălt*	Sg. N.	*ăi (a)lăltă*
	G.	*a lu ălalălt(ălălălt)*	G.	*a lu ăi(a)lăltă*
	D.	*lu(la)ălalălt(ălălalt)*	D.	*lu (la) ăi(a)lăltă*
	A.	*pe ălalălt (ălălălt)*	A.	*pe ăi(a)lăltă*
Pl.	N.	*ăi(a)lălţ*	Pl. N.	*ălealălte (ălealălte)*
	G.	*a lu ăi(a)lălţ*	G.	*a lu ălealălte (ălealălte)*
	D.	*lu (la) ăi(a)lălţ*	D.	*lu (la) ălealălte (ălealălte)*
	A.	*pe ăi(a)lălţ*	A.	*pe ălealălte (ălealălte)*
Sg.	N.	*ăstalălt*	Sg. N.	*ăstalăltă*
	G.	*a lu ăstalălt*	G.	*a lu ăstalăltă*
	D.	*lu (la) ăstalălt*	D.	*lu (la) ăstalăltă*
	A.	*pe ăstalălt*	A.	*pe ăstalăltă*
Pl.	N.	*ăştialălţ*	Pl. N.	*ăşteălălte (ăstelălte)*
	G.	*a lu ăştialălţ*	G.	*a lu ăşteălălte (ăstelălte)*
	D.	*lu (la) ăştialălţ*	D.	*lu (la) ăşteălălte (ăstelălte)*
	A.	*pe ăştialălţ*	A.	*pe ăşteălălte (ăstelălte)*

Observaţie: Formele *ăştea, ăşteălălte* nu se explică prin influenţa masculinului (*ăştia, ăştialălţ*), cum s-ar putea crede, ci prin evoluţie fonetică: *st + ea > şt* (cf. *şteag, să povişteăscă* etc.). Formele *ăstea, ăstelălte, ălea, ălelălte* se întrebuinţează la Jidvei, Bălcaci, Cetatea de Baltă şi Feisa. În graiul acestor localităţi *st + e, i, ea* se păstrează, neevoluînd la *şt*.

În cîteva cazuri izolate am notat, în texte, şi forme cu *h* neetimologic: *hăilăltă* (Jidvei), *tăte hălea* (Mihalţ), *tăte hălea* (Cetatea de Baltă), *hălealălte* (Crăciunelul de Jos).

După cum se poate observa, graiul de pe valea inferioară a Tîrnavelor nu cunoaşte pentru pronumele şi adjectivele demonstrative de apropiere şi de depărtartare forme compuse cu particulele întăritoare *ecce-* sau *eccu-*. Din acest punct de vedere el merge cu subdialectul muntean şi bănăţean, unde găsim de asemenea forme ca *ăsta, ăla* etc. După G. I v ă n e s c u, deosebirea aceasta de grai dintre munteni, bănăţeni şi ardelenii de centru şi sud, pe de o parte, şi restul graiurilor dacoromâne, care cunosc pronume formate cu *ecce-* sau *eccu-* , pe de altă parte, urcă pînă în latina populară[22].

Pronumele nehotărît . Alături de *ăricîne, ăricare, ăricîe* se găsesc şi formele, azi aproape învechite, *ăcaricîne, ăcaricare, ăcaricîe* , calchiate după limba maghiară[23].

Mai amintim cîteva pronume nehotărîte intersante prin forma lor: *fieşcare, vunu, vuna*(<*vreunu, vreuna*).

Pronumele negative sînt *nime* şi *nimic*. La G. - D. *nime* are forma *(a) nimănui*.

NUMERALUL

Numeralele cardinale se deosebesc de cele din limba literară sau din alte graiuri doar prin aspectul lor fonetic: *doua*[24] , *tri* "trei"[25] , *şepte* sau *şapte, noua, zace, unşpe, doişpe, trişpe*, dar şi *unsprăce, doisprăce, trisprăce, trizăc, cinzăc, şaizăc* , *obzăc* etc.

Numeralele ordinale se formează cu articolul invariabil *a: a doilea, a triilea, a pătrălea* etc. Uneori în locul formelor feminine se folosesc cele masculine: *a doilea săpătură* (Feisa), *la a triilea brigadă i-o ieşit mai mult* (Crăciunelul de Jos), *a doilea casă de la noi* (Sîncel) etc. Numeralul ordinal ajunge să fie întrebuinţat şi în locul celui distributiv: *ş-acum a doilea* /= a doua oară/ *mă băgat pe front* (Feisa), *sapă ş-a doilea* /= a doua oară/ (Feisa).

Într-o colindă culeasă din Iclod am întîlnit articolul şi sub forma *al: Ş-al triilea corn / Îilţuri de d-arînt / Ş-al pătrălea corn / Măru-i mărgărit*.

N O T E

1 Vezi Th. Capidan, *Aromânii. Dialectul aromân*, Bucureşti, 1932, p. 375.

2 Vezi Ov. Densusianu, *Haţeg* (= Ov. Densusianu, *Graiul din Ţara Haţegului*, Bucureşti, 1915), p. 43; D. Şandru - F. Brînzeu, *Jina* (= D. Şandru şi F. Brînzeu, *Printre ciobanii din Jina*, GS, V, fasc. 2, p. 300-350; GS, VI, fasc. 1-2, p. 193-232), p. 317; D. Şandru, *Năsăud* (= D. Şandru, *Enquêtes linguistiques... VI , District de Năsăud*, BL, VI, p. 173-230), p. 189; T. Teaha, *Crişul Negru* (= T. Teaha, *Graiul din valea Crişului Negru*, Bucureşti, 1961), p. 88.

3 D. Şandru - F. Brînzeu, *Jina*, GS, V, fasc. 2, p. 345.

4 D. Şandru, *Motzi* (= D. Şandru, *Enquêtes linguistiques ... II, Pays des Motzi*, BL, II, p. 201-237), p. 223.

5 Ov. Densusianu, *Haţeg*, p. 44; G. Istrate, *Nepos* (= G. Istrate, *Graiul satului Nepos (jud. Năsăud)*, BIFR, IV, 1937, p. 50-97), p. 78; T. Teaha, *Crişul Negru*, p. 88-89.

6 Vezi Al. Rosetti, ILR (= Al. Rosetti, *Istoria limbii române de la origini pînă în secolul al XVII-lea*, Bucureşti, 1968), p. 528.

7 În sudul Crişanei a pătruns forma bănăţeană *căş*.

8 Vezi Gr. Rusu, *Probleme de morfonologie în Atlasul lingvistic român*, CL, VIII, 1963, nr. 1, p. 65 şi R. Todoran, *În legătură cu pluralul substantivului casă în graiurile dacoromâne*, CL, XVII, 1972, nr. 2, p. 249-256.

9 *Cară* poate fi şi o formă etimologică: *carra*, pluralul lat. *carrum* (vezi Ov. Densusianu, ILR, II, p. 105).

10 Vezi Gr. Rusu, *art. cit.*, p. 72.

11 Numeroase exemple în *-uri* (alături de cele în *-i* sau *-e*) pentru limba literară actuală relevă Al. Graur, *Tendinţele actuale ale limbii române*, Bucureşti, 1968, p. 85-92.

12 Pentru aria formei de plural în *-ăuă*, precum şi pentru unele explicaţii ale originii acestei dezinenţe vezi R. Todoran, *Note morfologice*, CL, I, 1956, p. 131-134 şi V. Arvinte, *Terminaţia de plural -ăuă a unor substantive neutre*, SCL, X, 1959, nr. 2, p. 213-239.

13 Vezi I. Coteanu, *Elemente de dialectologie a limbii române*, Bucureşti, 1962, p. 107.

14 Vezi Eugen Tănase, *Toponimia comunei Poiana-Sibiului*, AUT, V, 1967, p. 31 şi V. Frăţilă, *Toponomia văii Secaşului-Tîrnavei*, AUT, X, 1972, p. 143.

15 Vezi şi R. Todoran, *Vîlcele* (= Romulus Todoran, *Material dialectal II. Graiul din Vîlcele (raionul Turda)*, în MCD, I, 1960, p. 31-126), p. 39.

16 Vezi I.I. Bujor, *Vocativul tu* , CL, XIII, 1968, nr. 1, p. 118.

17 Formele acestea se găsesc în graiurile din Transilvania de sud (vezi ALR s.n., vol. VI, hărţile 1606-1607 CALULUI CELUI BUN ... NU-I TREBUIE BICI; 1608 CAII CELOR BOGATI (SÎNT GRAŞI); 1609 CASA FEMEII CELEI HARNICE (E TOTDEAUNA CA OCHIUL).

18 Genitivul analitic cu *lu* însă s-a extins de asemenea şi la pronume în Banat (vezi Magdalena Vulpe, *Observaţii asupra sintaxei graiului din zona "Porţile de Fier"*, p. 365 în volumul *Graiul din zona "Porţile de Fier". I. Texte. Sintaxa*, publicat în colaborare cu Cornelia Cohuţ şi apărut în Editura Academiei R.S. România, 1973.

19 Vezi ALR s.n., vol. VI, hărţile 1610 şi 1611 ION E MAI MARE ... DECÎT GHEORGHE.

20 Vezi ALR s.n., vol. VI, hărţile 1665, 1666, 1667, 1668, 1669, 1670, 1671, 1672, 1673,

21 Vezi ALR s.n., vol. VI, hărţile: 1669 AL NOSTRU, AL VOSTRU; 1670 A NOASTRĂ, A VOASTRĂ; 1671 AI NOŞTRI, AI VOŞTRI; 1672 ALE NOASTRE, ALE VOASTRE.

22 Vezi Gheorghe Ivănescu, *Probleme capitale ale vechii române literare*, Iaşi, 1948, p. 303-320.

23 Vezi I. Pătruţ, *Influenţe maghiare în limba română*, SCL, IV, 1953, p. 216.

24 Rostirea *dóuă*, *nóuă* deosebeşte graiul din centrul Ardealului de cel din Muntenia şi din sudul Ardealului (Sibiu, Făgăraş, Braşov). Vezi I. Pătruţ,

Rostirea nóuă, dóuă, în *Omagiu lui Iorgu Iordan*, p. 661-665.

25 Rostirea *tri, tri(zăĉ)* etc. separă graiul din Transilvania (inclusiv Crişana, Maramureşul şi Banatul) de cel din Muntenia, Oltenia, Dobrogea şi îl uneşte cu cel din Moldova (Vezi ALR s.n., vol. VI, hărţile 1765 TREISPREZECE; 1769 TREIZECI; 1776 TREI SUTE; 1787 AL TREILEA; A TREIA).

LA MORPHOLOGIE DU PATOIS DE LA VALLÉE INFÉRIEURE DES TÎRNAVES (I)

(RÉSUMÉ)

L'article se propose de faire une description détaillée du système morphologique d'un parler qui, jusqu'à présent, n'a pas été étudié à fond.

Le matériel a été fourni par des enquêtes entreprises dans les localités suivantes: Cetatea de Baltă, Feisa, Jidvei, Biia, Spini, Pănade, Iclod, Sîncel (sur la vallée de la Tîrnava Mică), Micăsasa, Lodroman, Valea Lungă, Glogoveţ (sur la vallée de la Tîrnava Mare), Cergău Mic, Cergău Mare (entre la vallée de la Tîrnava Mare et la vallée de Secaşul-Tîrnava), Crăciunelul de Jos, Bucerdea Grînoasă et Mihalţ (sur la vallée des deux Tîrnaves réunies avant qu'elles ne se jettent dans le Mureş). Les exemples donnés dans leurs contextes ont été fournis par les textes que nous avons transcrits en utilisant les enregistrements faits sur les bandes magnétiques.

En ce qui concerne le nom, on met en évidence les passages d'une déclinaison à l'autre genre à l'autre et on indique la formation du pluriel et des cas.

On analyse ensuite l'article, l'adjectif, le pronom, l'adjectif numéral, en signalant des formes plus particulières.

DIE MORPHOLOGIE DER MUNDART VOM UNTEREN LAUF DER TÎRNAVE (I)

(ZUSAMMENFASSUNG)

Der Beitrag stellt einen Versuch dar, das morphologische System einer bisher wenig erforschten Mundart zu beschreiben.

Das Material wurde durch Untersuchungen in folgenden Ortschaften aufgenommen: Cetatea de Baltă, Feisa, Jidvei, Biia, Spini (heute Lunca Tîrnavei), Pănade, Iclod, Sîncel (im Tal der Tîrnava Mică), Micăsasa, Lodroman, Valea Lungă, Glogoveţ (im Tal der Tîrnava Mare), Cergău Mare, Cergău Mic (zwischen dem Tal der Tîrnava Mare und dem Tal Secaşul-Tîrnava), Crădiunelul de Jos, Bucerdea Grînoasă und Mihalţ (im Tal der Tîrnava vor der Einmündung in den Mureş). Die im Kontext angeführten Beispiele sind den vom Verfasser aufgezeichneten Texten entnommen, die sodann vom Tonband abgeschrieben wurden.

In der Darstellung des Substantivs werden die Übergänge von einer Dek-

lination zur anderen, von einem Genus zum anderen hervorgehoben, ferner wird auf die Pluralbildung und auf die Kasusformen hingewiesen. Der Beitrag enthält ferner Hinweise auf die Sonderformen des Artikels, des Adjektivs, des Pronomens und Numerals.

O STILISTICA ÎNCEPĂTOARE: RETORICA. TEORIE ŞI PRACTICĂ STILISTICĂ (III)

de

ILEANA OANCEA

Direcţia retorică se manifestă şi în modeste "epistolare" destinate unei practici sociale "medii", în vederea standardizării expresiei din anumite stiluri funcţionale puternic codificate (cum ar fi stilul administrativ).

Avînd un caracter strict practic, redactate uneori de preoţi "săteşti", epistolarele au circulat mai ales în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi prima jumătate a sec. al XIX-lea[1]. În afară de cele tipărite (se găsesc menţiuni în tabelul cronologic care precede *Stilistica* lui Iorgu Iordan) mai există o serie de epistolare în manuscris numite *Manual de corespondenţă* (1787), *Modele de scrisori, acte şi cuvîntări ocazionale*, *Formulări epistolare*, *Epistolografie*. Ele conţin şi un material deosebit de interesant privind procesul de modernizare a limbii române literare şi, în acest sens, privind diversificarea ei funcţională. Oferind modele de exprimare, ele reflectă preocuparea iluministă pentru "cultivarea limbii" şi în acelaşi timp preocuparea pentru o anumită "retorică" concepută ca ştiinţă generală a expresiei, aplicată aici la nivele mai "joase" de întrebuinţare. Sava Popovici, autorul *Epistolarului sau cărţii de învăţătură* (Sibiu, 1847) mărturiseşte: "motivul cel adevărat, care m-au adus la această încercare au fost mai mult lipsa şi curatul cuget ce-l am pentru naintarea culturii naţionale, căci "vrînd nevrînd trebuie să păşim înainte, să ne trezim din somnul cel îndelungat al neştiinţei, dacă nu ne este voia să fim răsturnaţi şi călcaţi supt picioarele săltătorilor în hora cea mare a timpului" (p. II). Regăsim chiar şi dualitatea fundamentală din tratatele de retorică: *docere / movere*, atunci cînd vorbeşte despre proprietăţile stilului epistolar: "espunerea lucrului trebuie să fie chiară, înţeligibilă şi simplă şi să se facă într-un tip plăcut şi simţibil carea să răpească mintea şi inima primitorului". (ediţia a II-a, 1863, p. 3). Concepute ca o sumă de reguli, epistolarele, au la bază ideea, valabilă în cazul acesta cînd se vizează tocmai exprimarea cultă şi îngrijită generală şi nu expresia individuală, în care apariţia *ingenium*-ului se opune ideii de regulă şi învăţare, că procedeele exprimării pot fi învăţate: mai mult, este nevoie chiar de anumită educaţie stilistică realizată prin citirea autorilor buni şi prin deprindere. Reţinem deci un

interes "stilistic" manifestat la noi şi pentru utilizările cele mai obişnuite ale limbajului în împrejurările devenite tot mai variate ale unui nou tip, modern, de civilizaţie; pe lîngă grija pentru forma expresiei apare şi grija pentru organizarea conţinutului (adică pentru ceea ce C. Diaconovici Loga numeşte "mădulările" unei scrisori), vizînd de asemenea împrejurări "standardizate". Sumarele indicaţii privind măiestria stilului provin dintr-o tradiţie milenară care, pentru a deveni cu adevărat populară, cum este cazul aici, a pierdut tot mai mult complicatul eşafodaj propriu-zis retoric, pentru a se rezuma la recomandări de "bun simţ"; de altfel acesta devenise inutil sau chiar dăunător. Astfel, Sava Popovici cere ca stilul epistolar să fie scurt ("un postulat de căpetenie al său"), deslușit şi corect şi, în plus, "ferit de toate acele cuvinte străine, expresii neobişnuite, repeţiri netrebnice, seau ziceri lungi şi înfrumuseţate prin care înţelesul carecum s-ar întuneca" (1847, p. 2).

Desprinzîndu-se de accepţiunea sa strict literară, stilul are acum o semnificaţie care intră în sfera conceptului de exprimare *literară*: se urmăreşte corectitudinea, dar în acelaşi timp şi nuanţarea expresiei; pe de altă parte, stilul trimite şi la noţiunea de stratificare funcţională a limbajului, el presupunînd nişte a priori ţinînd tocmai de constituirea anumitor tipare aparţinînd stilurilor limbii pe care trebuie să le respecte.

În succintele sale recomandări pentru întocmirea de cereri Sava Popovici intuieşte unele din caracteristicile stilului administrativ, stilul profilîndu-se aici în sensul de mai tîrziu al stilisticii funcţionale, ca variantă codificată a limbii literare: "Instanţele (rugăminţile) după mai înaltele rînduieli, trebuie să fie pe cît se pot mai scurte, adecă, ca tot ce ţine de esenţa (măduva) unor instanţe să se propună în puţine cuvinte, evitînd netrebnicile lingușiri şi lungile inducţii sau descrieri, mai cu seamă a motivelor, prin care înţelesul instanţei numai s-ar întuneca". (p. 138). Pentru o cercetare diacronică posibilă, foarte interesantă în acest sens, este partea a treia "de stilul politicesc", sau "de compoziţiile cele de trebi, care afară de epistole în viaţa cetăţeană ne vin a le face" (p. 136). Acest gen de scrieri poate aduce şi el o contribuţie, deloc neglijabilă, la cunoaşterea mai adîncită a creării terminologiilor speciale ca şi a procesului mai general de intelectualizare (prin abstractizare neologică) a exprimării. Textele abundă în neologisme glosate reflectînd nivelul de cultură al autorului, ca şi stadiul de dezvoltare a limbii literare.

Astfel de texte prezintă şi un interes mai special, şi anume pentru analiza stilistică a operelor literare din această perioadă, ele oferindu-ne, implicit, un anumit "nivel stilistic" mediu al timpului, la care aceste texte ar trebui raportate, în special cînd este vorba de studierea a ceea ce Ch. Bally numeşte "limbajul de caracterizare". Iată două exemple care ne pun la îndemînă în stare "brută" unele registre mînuite de Caragiale. Pentru început citez, din multe exemple posi-

bile, o scrisoare alcătuită (cu toată seriozitatea !) de Sava Popovici pentru a servi ca model contemporanilor săi: "Mult stimată Domişoară ! Cu adevărată arzîndă dorire întîmpin această zi, unde am ocaziune, spre a-ţi mai spune iarăşi o dată cum te estimez (preţuiesc) şi ce fel de poftiri vii mă umplu pentru fericirea domniei-tale. Mă continez de multe cuvinte, pentru că acele nu se potrivesc cu adevăratul simţimînt şi după cum sperez domnia ta eşti acum asigurată (...) al domniei tale nestrămutat amic". (p. 33). Un alt exemplu l-ar putea constitui chiar dedicaţia pe care acest profesor "româno-nemţesc în şcoalele naţionale" din Răşinari o alcătuieşte pentru "prea măritul şi de nobil gen domnul Secretariu". Stilul bombastic, amestec de vechi şi nou într-o îmbinare stridentă, formule cu reminiscenţe din politeţea orientală, dar mai ales procedeele retorice grandilocvente: interogaţia, acumularea, anafora etc. (care sînt ale unei întregi epoci) amintesc de stilul exagerat retoric al unor personaje "culte" ca Rică Venturiano sau Nae Caţavencu. Transcriem un fragment: "Pentru că cine au asudat mai mult acum de o jumătate de secul, sau 54 de ani, întru îmbunarea stării politice a unei naţii asuprite de injuria veacurilor ca măria ta? Cine grăind adevărul s-au jertfit mai mult pentru soartea unui popor mizer, vrednic de compătimire, singur din acel punct de vedere, ca să-l vezi fericit ? Nu sînt aceste şimere, prea mărite domnule secretariu, sînt fapte prea bine cunoscute stăpînirei, publicului şi neamului, carele nespus de mult se bucură că are în mijlocul şi în sînul său un bărbat în care s-au concentrat toate nobilele daruri ale naturei, între care primatul ţine filantropia".

Neînsufleţite de o dotare artistică autentică, aceste rînduri sînt departe de retorica nobilă a lui Bălcescu; Ele reflectă o anumită devalorizare a retoricii, devenită o simplă "maşinărie" funcţionînd aproape în gol, care anunţă sfîrşitul unei întregi epoci şi măsoară drumul parcurs de direcţia retorică la noi, de la Cantemir la o literatură "distanţîndu-se", ironic, de ceea ce, prin exagerare şi verbozitate înseamnă însăşi descompunerea ei. Se vede însă din nou faptul că direcţia retorică a literaturii române stabilită de Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români* avea o tradiţie interioară care precede şi urmează epoca stabilită de el şi al cărei destin este relevat şi de aceste condeie obscure, după cum este marcat de manualele de retorică, poetică şi stilistică pe care se sprijină o anumită formaţie "umanistă", în sensul larg al termenului, a tuturor celor trecuţi prin şcolile româneşti ale timpului.

Nu putem totuşi caracteriza complet o etapă, cum este această etapă "retorică" a stilisticii, fără a desprinde şi încercările, apărute în interiorul acestei etape chiar, care duc către o depăşire, chiar şi incompletă, a cadrului astfel constituit.

B.P. Hasdeu reprezintă pentru istoria stilisticii româneşti, în speţă pentru ceea ce este stilistica în secolul al XIX-lea, un "moment" semnificativ şi, am spune, singular, fundamentînd lingvistic unele intuiţii anterioare legate

de conceptul de stil şi deschizînd calea de acces cea mai firească către studiul limbajului poetic: cea a lingvisticii. Ca şi Philippide, dar în alt sens, Haşdeu stabileşte prima dată la noi contactul necesar dintre lingvistică (larg concepută, ca ştiinţă generală a limbajului) şi stilistică (ştiinţă a unui aspect particular, dacă nu cel mai important al acestuia). Deşi termenul generic de *stilistică* nu apare, cu toate că la noi circula, cum s-a văzut, Hasdeu delimitează cu precizie spaţiul ei cel mai interesant: limba poetică. Alimentîndu-se teoretic din Vico şi Humboldt (izvoare care duc, am spune inevitabil, către stilistică, căci aceşti savanţi stau la baza gîndirii stilistice a lui Croce şi, prin Croce, la Vossler), Hasdeu se desprinde, ca şi Philippide, de perspectiva neogramtică a epocii lui, dovedindu-se, încă o dată, un spirit modern, de importanţă europeană. Efortul de sinteză, vizibil în acumularea, adesea trudnică, a datelor esenţiale ale mişcării de idei europene, aşa cum se observă în retoricile româneşti, face loc acum unei meditaţii originale româneşti.

Beneficiind de o largă erudiţie, Hasdeu se întemeiază (nu numai în problema care ne interesează în mod special aici) pe o serie de opere care s-au aşezat la "temelia" lingvisticii secolului nostru, opere profund inovatoare. În lucrarea care abundă în idei (şi în care este prezentă şi teoria sa de importanţă europeană despre limba în circulaţiune) *Principie de linguistică* (partea I din *Istoria limbei române*), Bucureşti, Noua tipografie naţională, 1881 (Hasdeu ca şi Philippide sînt preocupaţi de lămurirea unor probleme de teorie a limbii care, după ei, trebuie să preceadă studiul istoric al limbii, aspect demn de relevat, secolul al XIX-lea, în lingvistică, fiind considerat, cu unele excepţii, un secol ateoretoric), găsim citaţi, alături de celebrităţile lingvisticii istorice (Schleicher, Steinthal etc.), pe Baudouin de Courtenay, sau Whitney cu *The life and growth of the language*[2].

În această lucrare, o secţiune aparte (ultima, ca şi la Philippide) este rezervată limbii poetice (§ 21). În felul acesta specificitatea limbajului poetic, percepută de Budai Deleanu şi de Heliade (şi chiar de unele retorici) dintr-un punct de vedere retoric, este gîndită în lumina unor alte achiziţii teoretice, acest limbaj fiind considerat nu numai ca un domeniu posibil, ci şi legitim al lingvisticii: "Ar fi o scăpare din vedere, dacă n-am atinge aici pe la sfîrşit, măcar în treacăt [problema depăşeşte 40 de pagini !] încă o l i m b ă " [spaţiat în text] ; ea "îl ademeneşte pe lingvist nu o dată, fără ca el totuşi, să-şi dea seamă, de ce anume pe dînsul, vînător al graiului n a t u r a l [perspectivă istorică neogramatică!] îl atinge şi-l interesă ceva ce se poate numi după expresiunea lui Humboldt, "artă prin limbă" (şi citează: "Die Poesie ist die Kunst durch Sprache")[3]. Hasdeu fundamentează acest limbaj dicotomic, prin opunerea lui prozei, idee bogat reprezentată în planul stilisticii generale, definindu-l oarecum negativ: "E cam greu a defini l i m b a p o e t i c ă altfel decît numai prin opoziţiune cu l i m b a p r o z a i c ă (p. 118). Dacă cunoaşterea lui Vico este posibilă la Heliade Rădulescu,

dar nu e demonstrată, la Hasdeu Vico apare exploatat teoretic tocmai în punctele esenţiale ale demonstraţiei. Înainte de notorietatea europeană pe care mai ales Croce i-a oferit-o lui Vico, marele filozof este pus în circulaţie în cultura română, intuindu-i-se valoarea, de către Haşdeu.

Între *limba poetică* şi *limba prozaică*, consideră Hasdeu, se observă, în plan sincronic, diferenţa care se regăseşte, în plan diacronic, între faza iniţială a limbajului uman sau "copilăria limbei umane în genere" şi fazele ulterioare. Vico este invocat ca autoritate în această triadă ignorată de ştiinţa limbii în general: "Marele Vico a fost cel dintîi care a înţeles pe deplin paralelismul fecund între poet, copil şi o limbă în formaţiune" (p. 126), afirmaţie însoţită de citate din *Scienza nova*.

Pe bună dreptate insistă Hasdeu şi asupra unei diferenţe importante, căci poeziei, spre deosebire de faza primară a limbii i se oferă "un edificiu parţial clădit" (p. 121), adică aceasta recreează, nu creează limbajul. Există încă o diferenţă, pe care am adăuga-o noi, între poezie şi începuturile limbajului, care constă în aceea că primitivul are o atitudine "poetică" (deci animistă) în faţa lucrurilor şi nu a limbii, cuvintele, care nouă ne apar în sens figurat, avînd pentru el un veritabil sens propriu, în care rezidă şi forţa copleşitoare a limbajului pentru mentalitatea primitivă.

Hasdeu consideră justificate "desele recursuri ale Linguisticii la poeţii cei mari, cari se depărtează de graiul vulgar mai mult decît scriitorii în proză, ceea ce la prima vedere s-ar părea din partea ştiinţei limbei a fi o neiertată neconsecinţă", el referindu-se aici, desigur, la lingvistica concepută de această epocă ca un studiu prin excelenţă comparativ şi istoric, lingvistică pe care Hasdeu, tocmai din această cauză, o numeşte, avînd perfectă dreptate, "filologie poporană".

O problemă importantă asupra căreia se opreşte atent Hasdeu şi asupra căreia nu stăruim[4] este aceea a motivării poetice pe latura semnificantului, sau, cum aşa de potrivit se exprimă el, a "ecourilor naturii în limba poetică", lingvistul român sesizînd desigur că acest "simbolism fonetic" este în fond o problemă fundamentală a limbii poetice. În felul acesta Hasdeu depăşeşte net concepţia despre poezie a lui Titu Maiorescu.

Încheierea făcută de Hasdeu la acest paragraf într-un perfect spirit vichian duce şi la o bruscă proiectare a unor categorii retorice, vehiculate de Vico însuşi[5]; se reînnoadă astfel, după un excurs lingvistic, firele între problemele stilului şi categoriile retorice: "Interjecţiune, onomatopeică, pleonasm, prosopopeia, inversiune, trop, toate acele trăsure specifice prin care *exundă* şi *exuberă* limba poetică, fără ca să uităm însăşi melodia, caracteristică orice grai primitiv şi elementele cîte mai rămîn primitive ale graiurilor celor înaintate" (p. 154).

Menţionăm deocamdată doar faptul că un loc aparte în această amplă miş-

care retorică de abordare a stilului în cultura românească îl ocupă Titu Maiorescu, cu care se încheie - sau, mai exact, culminează - la noi prima fază din istoria stilisticii.

Plasînd problema stilului în cadrul ei firesc de rezolvare, lingvistica, A. Philippide face elogiul retoricii, considerată ca un prim studiu al stilului. Marele lingvist depăşeşte deci şi el viziunea neogramatică asupra limbii prin luarea în consideraţie şi a dimensiunii ei stilistice. Încheiem cercetarea propriu-zisă a primelor preocupări "explicite" privind stilul din istoria stilisticii româneşti cu cuvintele întemeietorului şcolii lingvistice ieşene în care vedem, dincolo de elogiul umanist al acestei preţioase direcţii culturale a antichităţii, retorica, o expresie înaltă a interesului unei întregi epoci de cultură românească pentru ea. Mai mult, perspectiva "retorică" se deschide acum, prin Philippide, către o nouă problematică a stilului avînd tangenţe cu preocupările esenţiale ale filosofiei culturii: "Şi cu atît mai mult s-ar putea face studiul acesta al stilurilor popoarelor şi individelor, cu cît începuturi s-au făcut şi nu de ieri de alaltăieri, ci de atunci de cînd au început în Europa şi studiile gramaticale, anume de la retorii şi gramaticii greci. Astfel că pe cînd în lingvistică s-a procedat de la mare la mic, astfel că dialectologia este o ocupaţie modernă, în studierea stilurilor s-a procedat din contra, Grecii adică au început cu cercetarea stilurilor indivizilor, precum de pildă Dionysius din Halicarnas (...) ori ale genurilor literare, mai ales ale discursului oratoric pentru care probează retorica, studiu grecesc prin excelenţă, ale cărui subtilităţi cu toată deşteptăciunea noastră modernă, de abia le putem pricepe, şi noi, işti de astăzi, am sfîrşit cu cercetarea stilurilor popoarelor. Dar mult va mai trece încă pînă cînd - macar că lucrul nu e mai greu cu mult - filosofii noştri vor putea produce o stilistică a unui popor care să fie la înălţimea gramaticii lui Herodianus! N-ar fi trebuinţă deci de numiri nouă - precum poate de filosofia limbii, Gabelentz, Sprachwiss, 372, pentru a însămna *un lucru atît de vechi care este stilistică curată* (subl.n.) şi parada de pregătire la o muncă grea, de încurcătură în termini tehnici, de răscolire a tot felul de banalităţi filosofice, şi mai ales de înecare a unei biete idei într-un nămol de cuvinte, ar trebui să dispară, macar de ruşine înaintea bătrînilor Greci, care fără atîtea făgăduinţi şi opinteli au arat cei dintîi acest ogor cu bună reuşită"[6].

Revenind acum asupra întregii problematici putem conchide: prima fază a stilisticii româneşti se dovedeşte a fi mult mai unitară decît cea de a doua, de fundamentare modernă a ei. În prima etapă, cea a unei stilistici incipiente, meditaţia stilistică se subordonează astfel unui cadru retoric, funcţionînd în acelaşi timp ca model epistemologic al ştiinţelor umaniste în general, adevărat nucleu teoretic al tuturor abordărilor româneşti privind stilul; ele se organizează astfel în mod necesar în tiparele unei discipline care a oferit nu numai culturii româneşti, ci şi culturii europene şi cea dintîi cercetare sistematică

a expresiei. Cei care se preocupă la noi de aceste probleme se străduiesc să atingă tocmai acest "plafon retoric" de fundamentare a stilului, mişcarea fiind nu aceea de "coborîre" a retoricii înspre o activitate teoretică, menită în cele din urmă să o transforme (cum este cazul cu "retorica" lui Fontanier în cultura franceză), ci de ridicare la ea, prin strădania permanentă a acestor primi "stilisticieni" (sau, în terminologia epocii, "retori"), retorica fiind privită multă vreme ca model absolut atît al unei teorii cît şi al unei practici stilistice. Dacă putem vorbi totuşi şi la noi de o transformare, aceasta nu se petrece la nivelul retoricii înseşi, deci la nivel teoretic, ci ea are mai ales semnificaţia unei adaptări la propriile noastre nevoi culturale, evidenţiindu-se astfel valabilitatea opiniei lui Basil Munteanu: "Pour demeurer vivante la vieille Rhétorique, feint ainsi de rajeunir en évoluant avec les siècles (...), elle fait mine d'évoluer aussi avec les nations, d'épouser leur esprit, de se plier à leurs exigences particulierès"[7].

N O T E

1 Curtius consideră chiar că *ars dictaminis* (arta epistolară) este tocmai ceea ce aduce nou secolul al XIX-lea, adică "încercarea de a subordona întreaga retorică unei teorii a stilului epistolar" (*Literatura europeană şi Evul mediu latin*, Bucureşti, Editura Univers, p. 94).

2 Mounin începe volumul al II-lea al recentei sale istorii a lingvisticii *La linguistique du XX-è siècle*, Paris, P U F, 1972, tocmai cu aceşti învăţaţi.

3 B.P. Hasdeu, *Principie de linguistică* în Cuvente din bătrîni, tom III, partea I, Noua tipografie naţională, Bucureşti, 1881.

4 Ea este relevată de Ştefan Munteanu, *Stil şi expresivitate poetică*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1972, p. 50.

5 Barilli, *Poetică şi retorică*, Editura Univers, Bucureşti, 1975. Capitolul despre G. Vico este extrem de interesant şi sugestiv din punctul de vedere al retoricii ca şi al influenţei pe care Vico a exercitat-o asupra unui spirit apropiat de al său, cum este cel al lingvistului român. Reţinem o singură afirmaţie: "La Vico, de obicei, tradiţia platoniciană se conciliază cu aceea ciceroniană, "pasiunea" e canalizată într-o reţea de instrumente tehnice proprii elocvenţei şi retoricii" (p. 228).

6 A. Philippide, *Istoria limbii române*. Volumul întîi. *Principii de istoria limbii*, Iaşi, Tipografia naţională, 1894, p. 278-279. De altfel, noţiunea de stil (al genului numit "generic" şi de stil individual) apare la Philippide şi în *Introducere* în *Istoria limbei şi literaturei române*, Iaşi, 1888, după cum punctul de vedere stilistic este prezent ca principiu explicativ (este vorba de consideraţii de stilistică "lingvistică") în *Principii de istoria limbii*, aşa cum relevă Ştefan Munteanu în *Stil şi expresivitate poetică*, p. 52-53. Neputînd insista, semnalăm doar faptul că acest curs de lingvistică generală care este *Principii de istoria limbii* este astfel mai complex decît cel al "modelului" său german tocmai prin consideraţiile finale despre stilistică în care, într-un fel, culminează întreaga problematică asupra limbajului. La Hermann Paul, *Prinzipien der Sprachgeschichte*, Tübingen, 1968, la cap. II, *Die Sprachspaltung*, găsim doar o jumătate de pagină despre die *Kunstsprache*, el vorbeşte despre "eine poetische Sprache" dar o face doar din perspectiva istoriei limbii. În general despre Philippide (omul şi opera) vezi I. Iordan, *A. Philippide*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1969 şi G. Ivănescu, *A. Philippide*, "Orizont", 1963, nr. 4.

7 Basil Munteanu, *Constantes dialectique en littérature et en histoire". Problèmes. Recherches. Perspectives*, Didier. Paris, 1967, p. 171.

UNE STYLISTIQUE DÉBUTANTE : LA RHÉTORIQUE. THÉORIE ET PRATIQUE STYLISTIQUE

(III)

(RÉSUMÉ)

L'auteur entreprend une recherche que se propose de remettre en valeur les débuts de la stilistique roumaine, manifestés sous la forme des préoccupations des érudits roumains du XIX siècle pour la rhétorique. On relève en ce sens les contributions de Sava Popovici, B.P. Hasdeu, A. Philippide à la constitution d'une pratique textuelle et en meme temps d'une "theorie" stylistique dans les cadres de la rhétorique.

AN INCIPIENT STYLISTICS. RETHORIC. THE STYLISTICAL THEORY AND PRACTICE

(SUMMARY)

The author of this paper undertakes a study of reconsideration and reappraisal of the beginnings of Romanian stylistics the form of the rethorical preocupation in the XIX-th century. In this context the paper reveals the contributions of Sava Popovici, B. P. Hasdeu and A. Philippide, as well as of a number of less known writers, to defining and establishing a textual practice, but also a "theory" that can be considered under the heading of rethorical preocupations.

CONDIŢIILE DETERMINANTE ALE "ÎNFRÎNGERII"[1] CURENTULUI LATINIST

de

DOINA DAVID

Lucrarea de faţă explică "înfrîngerea" curentului latinist, eşecul acestuia în planul teoretic al argumentelor invocate de reformatori, din perspectiva a ceea ce s-ar putea numi "conştiinţa teoretică" a epocii. Ea îşi propune să demonstreze că, în ultimele decenii ale veacului trecut, s-au adus împotriva etimologismului dovezile hotărîtoare ale lingvisticii, părerile despre limbă fiind însă influenţate şi de "spiritul epocii" (Zeitgeist), de concepţiile filozofice şi ştiinţifice ale vremii, cu deosebire de teoriile privitoare la istoria socială. Deşi caracterizată printr-un anumit *eclectism* teoretic, filologia românească reuşeşte să demonstreze acum, într-o manieră de necontestat, caducitatea principalelor teze susţinute de reformatori.

1. Reamintim în primul rînd faptul că, în condiţiile particulare de constituire a culturii noastre moderne, *evoluţionismul organic* a pătruns favorizat de cunoaşterea operelor lui Hegel, Schopenhauer şi mai cu seamă a teoriilor lui H. Spencer, A. Compte şi Henry Th. Buckle. Opunînd conceptul de *devenire* celui de creare, el respingea încălcarea principiilor dezvoltării "organice" (fiind aplicat mai cu seamă în sociologie) şi demonstra, pe această cale, că raţionalismul secolului anterior a fost doar o reacţie arbitrară, menită să rupă linia firească a evoluţiei fenomenelor. Pornind tocmai de la principiile evoluţionismului organic, Maiorescu formulează, spre sfîrşitul secolului al XIX-lea, *teza formelor fără fond*, critică a "neadevărului" din toate formele de manifestare a spiritului public. Referirea la "gramatică" este de fapt o reacţie la excesele curentelor reformatoare, cărora le este opusă concepţia despre limbă ca produs al creaţiei colective, cu o evoluţie dictată de legi obiective, determinate de modul specific de viaţă al poporului şi nu de intervenţia programată a omului de cultură. Căci teoria formelor fără fond - invocată şi după 1900 în cultivarea limbii (cf. Banciu, 12-21) - presupune atitudini lingvistice caracteristice curentului popular. Ea implică accentuarea valorilor specifice, orientarea spre faptele "vii" ale limbii populare, precum şi o anumită rezervă faţă de elementele "importate" , intrate prin contactul cu civilizaţia europeană, adică faţă de acele particularităţi lingvistice care nu pot fi considerate rezultat al unei evoluţii organice şi - prin aceasta - expresie a spiritului naţional.

2. Din prima jumătate a secolului trecut s-a dezvoltat la noi şi *gîndirea naturalistă*, iar după 1860 s-a constituit chiar un adevărat curent al materialismului naturalist, care, acceptînd ştiinţele naturii ca ştiinţe teoretice, considera posibilă aplicarea legilor lumii naturale în studiul vieţii sociale, al istoriei, fenomenelor psihice, în literatură şi artă. Cunoscut prin lectura directă a operelor lui Darwin şi favorizat de cunoaşterea scrierilor lui Buckle şi Spencer, darvinismul a atras şi pe cîţiva dintre cei mai reprezentativi oameni de cultură cu preocupări pentru limba literară, pentru filologie în general. Maiorescu însuşi a contribuit la popularizarea teoriei darviniste şi a analizat-o cu scopul de a desprinde din ea concluzii filozofice, sau chiar de a o aplica la problemele culturii[2]. Dar criticul a cunoscut în acelaşi timp lingvistica europeană a vremii, fiind influenţat de reprezentanţii naturalismului lingvistic, cu deosebire de Max Müller, de la care a împrumutat de fapt definiţia limbii ca fiinţă organică dirijată de "forţa fatală" a legilor ei[3]. Pentru însemnătatea lui Max Müller în fundamentarea teoretică a direcţiei filologice româneşti din această perioadă pledează dealtfel însăşi popularitatea lingvistului de la Oxford. Lucrările lui s-au bucurat de o largă audienţă, *Lectures on the science of language* (1861-1864) fiind, după cum ne informează B.P. Hasdeu, "cea mai populară carte de lingvistică tradusă în mai toate limbile culte" (Hasdeu, 30) Opiniile lui M. Müller erau cunoscute şi invocate - ca argumente, dar şi pentru a fi criticate - nu numai de către Maiorescu şi Hasdeu, dar şi de A.D. Cihac, G. L. Frollo, L. Şăineanu, H. Tiktin, A . Philippide sau chiar de oameni de cultură mai puţin însemnaţi ca P. Cîmpeanu, E. Trăilă şi alţii[4].

In timp ce raţionaliştii considerau că limba poate fi astfel modelată încît să corespundă perfect gîndirii, imprimînd, artificial, "organismului" ei calităţi de simetrie, ordine, claritate, naturaliştii îi transferă explicaţii proprii fenomenelor naturale: "ca tot ce este viu, limba se află în vecinică stare de transformare: creşte, se dezvoltă, uneori dă îndărăt" (Tălăşescu, 20-22), îmbătrîneşte sau moare (Bugeanu, 61). "Viaţa oricărei limbi e într-un vecinic proces de transformare organică [...] . Cuvintele, ca şi vieţăţile, se nasc, cresc, îmbătrînesc şi mor"[5]. Intîlnim în discuţiile despre limba română literară din a doua jumătate a veacului trecut - dar şi după 1900 - concepţia despre limbă ca organism natural cu o structură asemănătoare ţesutului organic, o existenţă proprie şi o evoluţie independentă de voinţă omenească ("Limbile sînt ca plantele, acţiunea timpului asupra lor nu se poate îndrepta": apud Bugeanu, 231), supusă uneori legilor selecţiei naturale. In 1912 încă problemele limbii literare sînt prezentate în terminologia şi cu argumentele medicinii: prin împrumut din latină (şi nu din limbile romanice "vii"), românei literare i se "inoculează sînge neproductiv", căci "o picătură de sînge de la un cadavru e otravă pentru sîngele chiar al copilului său"; "naturalizîndu-se", neologismul întîmpină rezistenţa cuvintelor vechi, pe care le "omoară" uneori, limba suferind în evoluţia sa

"violenţe, unele cicatrizate, altele însă şi azi sîngerînde" (Tălăşescu, 20-22). Modernizarea limbii literare, pătrunderea elementelor lingvistice noi sînt concepute uneori, în termenii epocii, ca "procese naturale de selectare şi adaptare", barbarismele fiind "ecrescenţe pe trupul limbii" (Banciu, 28); *naturalizarea" faptului de limbă devine, astfel, criteriu de apreciere a normelor.*

3. Evoluţia lingvistică a constituit obiectul principal al cercetării la neogramatici, preocupaţi să determine, prin studiul aspectelor "vii" ale limbii, acţiunea legilor fără excepţie şi, uneori, a analogiei. Chiar dacă au observat că limba literară se defineşte prin alte *principii* decît cea populară, aceşti lingvişti au rămas tributari concepţiei naturaliste asupra limbajului şi nu au reuşit să distingă cu claritate problemele celor două variante fundamentale ale limbii. Ei au vorbit despre "evoluţia inconştientă" a acesteia, "dezvoltarea ei naturală determinată de procesul fatal al timpului" (Şăineanu, 159), de "tendinţe oarbe" (Philippide, 234), iar pentru limba literară, la fel ca şi pentru cea populară, au considerat decisive "schimbările de fiecare moment şi loc ale uzului", "nevoia cea provocată şi satisfăcută prin mii şi mii de cauze, unele mai neprevăzute decît altele" (Philippide, 10). Deşi a admis ca principiu de schimbare a limbii "voinţa" şi nu i-a contestat un anumit rol în fixarea "limbii comune", Philippide a rămas totuşi sceptic în privinţa efectelor ei; reluînd o serie de idei ale curentului popular, de largă circulaţie în epocă, el a recunoscut grămăticului, asemenea oricărui istoric, numai dreptul de a constata evenimentele, iar calitatea de creator al limbii de cultură exclusiv "scriitorului popular".

Deşi în etapa de glorie a curentelor reformatoare însăşi recunoaşterea obiectivităţii fenomenelor lingvistice a constituit o poziţie teoretică avansată, concepţia naturalistă asupra limbajului a fost criticată şi la noi, uneori chiar de către cei care au acceptat doctrina neogramatică[6].

4. În ultimele decenii ale secolului, încercările mai vechi, romantice, de a *descoperi profilul spiritual al poporului român în limbă*, sau dimpotrivă de a-l defini prin ea, se întîlnesc cu anumite orientări ale istoriografiei, sociologiei şi lingvisticii. Făcînd astfel apel în explicarea societăţii la factori din domeniul psihologiei pentru a combate naturalismul evoluţionismului organic, Xenopol cu deosebire a situat limba deasupra celorlalte "manifestări intelectuale", considerate expresie a caracterului poporului (şi a rasei), şi i-a atribuit calitatea de a exprima "gîndirea naţională" şi de a îndeplini, prin aceasta, o funcţie unificatoare în spaţiu, timp şi varietatea formelor culturii; în 1869 el a afirmat că va urma în cercetarea sa istorică "psihologia popoarelor" (Völkerpsichologie), fondată de Lazarus şi Steinthal, ale căror concepţii le cunoscuse la Universitatea din Berlin. Înţelegerea limbii ca emanaţie a sufletului colectiv, reflex al naţionalităţii, specifică *psihologismului lingvistic* ne întîmpină de asemenea la B.P. Hasdeu, T. Maiorescu şi L. Şăi-

neanu .

Explicînd în general schimbările lingvistice prin factori de ordin psihic, Humboldt arătase că limba nu reprezintă un fenomen static (*ergon*), ci o activitate (*energei*), *forma ei internă* fiind dependentă de specificul poporului şi de evoluţia lui spirituală. Fără să punem în evidenţă aici toate ecourile pe care le-au avut la noi îndeosebi operele lui Humboldt şi Steinthal, amintim de pildă că T. Maiorescu - pentru care latinitatea limbii noastre reprezenta "o manifestare specială a spiritului naţional" - a insistat asupra faptului că "misiunea principală" a cuvintelor este "de a fi purtătoare de înţeles" şi că "spiritul naţional al unei limbi stă mai ales în partea spirituală a acestei limbi, în înţelesul specific al cuvintelor ei" (Maiorescu, 348, 349). Acţiunea asupra limbii literare presupunea deci desăvîrşirea corespondenţei limbă-spiritualitate *românească*, iar purificarea lexicului, cel mult trierea în acest sens a cuvintelor de origine slavă şi, astfel, "reabilitarea"unui părţi din *Glosarul* lui Laurian şi Massim[7]. De pe poziţiile psihologismului lingvistic, pornind de la Humboldt şi mai ales de la Steinthal, L. Şăineanu a vorbit chiar despre forma internă a limbii (*innere Sprachform*), considerată "fondul însuşi al graiului"[8], şi în contextul unei aspre critici a raţionalismului lingvistic ("Psihologia şi nu logica cată să fie adevăratul domeniu al gramaticii"), a definit limba ca fenomen înainte de toate psihologic. El a respins astfel încercările etimologiste "de a silui o limbă să intre în cadrul gramatical al alteia", insistînd asupra faptului că "Limbi diferite au gramatici diferite [...] după modul de a cugeta al celor ce le grăiesc"[9] şi că elementele "străine" din limba noastră "au prins rădăcină în spiritul poporului", sînt "documente culturale, pagini istorice din viaţa lui", proprietăţi ale fiinţei sale naţionale (Şăineanu, 159).

Dar rolul factorului psihic în evoluţia limbii nu a fost ignorat nici de lingviştii neogramatici, şi chiar s-a observat că în *Prefaţa* lui Brugmann, referirile la acest aspect ocupă aproape mai mult loc decît legile fonetice. Dintre neogramaticii români, A. Philippide a explicat diferenţele dintre limba noastră şi latină prin modul în care "spiritul diferit al celor două popoare îşi manifestează concepţiile sale", a vorbit despre echilibrul antic propriu spiritului greco-latin, iar pe de altă parte, de "năzuinţa de a nu mai deosebi nuanţele lucrurilor" şi "lipsa de sînge răce" caracteristice românului şi prezente, ca în toate manifestările sale, şi în limbă (Philippide, 202, 204, 276). Lingvistul ieşean a numit *stil* caracterele specifice ale activităţii intelectuale ale unui popor şi a observat că "limba trebuie în adevăr să fie o imagine înainte de toate a celui care o vorbeşte", a particularităţilor lui "care-l asamînă cu ceilalţi vorbitori şi-l deosebesc de dînşii" (Philippide, 276).

Pornind de la premisa că varietatea limbilor reflectă varietatea

psihologiilor colective şi individuale, punînd în evidenţă acţiunea factorului psihic în limbă, lingvistica noastră de la sfîrşitul secolului a demonstrat că încercările de latinizare a limbii reprezintă "o patimă primejdioasă ce doboară naţionalitatea în numele naţionalităţii" (Frollo, 44). (Mai adăugăm şi faptul că pentru desăvîrşirea variantei stilistice literare ca expresia a spiritului naţional vor pleda mai tîrziu şi adepţii concepţiei etnopsihologice, între care N. Iorga).

5. In lingvistica românească din secolul trecut, diferenţiată tîrziu de filologie şi fiind, chiar prin aceasta, direct legată de istoria culturii şi a societăţii, *caracterul social* al faptului lingvistic nu a fost de fapt niciodată negat. Reprezentanţii curentului popular dar şi ai celor reformatoare recunoşteau că limba reflectă istoria poporului şi se dezvoltă determinată de nevoile mereu noi ale comunicării, de evoluţia gîndirii; folosirea ei neîntreruptă era considerată o dovadă a continuităţii, iar comunitatea de limbă, definitorie pentru naţiune. Înţelegerea caracterului social al limbii a fost de asemenea mereu prezentă în discuţiile despre limba de cultură, dovadă chiar preocupările constante pentru unificarea şi modernizarea normelor, pentru ortografie, sau convingerea că în activitatea lingvistică subiectele vorbitoare pot imita anumite modele considerate ideale (limba scriitorilor, cea vorbită în capitală, recomandările Academiei, ale filologilor, limba populară, a aristocraţiei etc.). Spre deosebire însă de etimologişti, reprezentanţii curentului popular accentuau faptul că limba constituie un fenomen colectiv, fiind un domeniu supus constrîngerilor sociale determinate de necesitatea înţelegerii şi astfel puţin prielnic reformatorilor. Succesul curentului popular după 1880 înseamnă aşadar, implicit, o *mai pregnantă afirmare a tezei despre caracterul social al limbii*, în sprijinul căreia lingviştii şi oamenii noştri de cultură aduc dealtfel acum şi argumentele ştiinţei contemporane, căci orientarea sociologică în interpretarea fenomenelor lingvistice nu este - cum s-a observat - o inovaţie absolută a secolului al XX-lea.

Caracterul social al limbii nu fusese dealtfel ignorat nici chiar de naturaliştii români (Bugeanu, 230, 234), care odată cu influenţele darviniste din scrierile lui Max Müller preluaseră şi "dualismul" specific acestora: înţelegerea limbii ca fenomen natural, dar totodată ca document istoric, evoluînd în strînsă legătură cu necesităţile de comunicare ale colectivităţii. Ceea ce reproşează totuşi naturalismului filologii noştri (chiar aceia care se declară îndatoraţi "luminilor preţioase" ale doctrinei lui Max Müller) este însă tocmai faptul că, "întemeindu-se pe principiul [...] unei legi fiziologice de evoluţiune cu totul fatală şi independentă de arbitriul omenesc, clasifică ştiinţa limbistică între ştiinţele naturale": în timp ce "vechea filologie", raţionalistă, constată G.L. Frollo (23, 32, 38), exagera "misiunea legislativă" a gramaticii, "filologia nouă" (naturalistă) susţine că "limba nu este susceptibilă de reformă", în dezvoltarea sa nu există "comandă filologică", nici chiar atunci cînd se pune problema eliminării fapte-

lor lingvistice regionale. "Ambele doctrine sînt exorbitante", se apreciază în continuare, căci "dacă spiritul însuşi are aptitudinea de a-şi asimila şi de a stăpîni obiectele după modul său, nu se poate tăgădui [...] că această aptitudine este condiţionată după natura obiectelor [...] ". "Reforma n-are să compromită unitatea limbii nici în privinţa locurilor, nici în privinţa subiectelor [...] nici în privinţa timpurilor", căci limba "mai nainte de toate trebuie să fie înţeleasă de naţiunea întreagă" şi "să ofere o soluţiune de continuitate între trecut, prezent şi viitor" (Frollo, 39, 35, 36). Aşadar, *admisă în principiu*, acţiunea asupra normelor întîmpină *restricţii impuse de caracterul social al limbii*, de funcţia ei de comunicare. Autorul rîndurilor de mai sus se declară convins mai cu seamă de argumentele aduse în 1873 împotriva naturalismului de către lingvistul american W. D. Whitney , care sublinia în mod deosebit rolul factorului social şi al celui economic în evoluţia limbii (Frollo, 23, 159).

Amintim că în ultimele două decenii ale secolului, marii noştri lingvişti - B.P. Hasdeu, L. Şăineanu, A. Philippide, Al. Lambrior, H. Tiktin -, indiferent de faptul că au fost influenţaţi de psihologism, s-au ocupat de semantică, ori au abordat problemele limbii de pe poziţiile şcolii neogramatice, s-au dovedit sensibili în legătură cu faptul social în limbaj. Indeosebi pentru Hasdeu ideea că limba este un fenomen social a constituit un principiu fundamental în cercetarea fenomenelor lingvistice. Anticipînd, cum s-a remarcat[10], prin profunzimea înţelegerii şcoala sociologică franceză, Hasdeu a pus în evidenţă faptul, deosebit de important pentru cultivarea limbii, că valoarea unui cuvînt, indigen sau străin, trebuie apreciată după puterea lui de circulaţie, singura care poate oferi argumente autentice în încercarea de caracterizare a apartenenţei genealogice a unei limbi.

6. Fundamentată logic, opinia că *superioritatea limbii* este dovedită de bogăţia ei flexionară şi de organizarea simetrică a paradigmelor nu lipseşte cu totul la sfîrşitul secolului, cînd punctul de vedere raţionalist (presupunînd şi cultul limbilor flexionare) încă mai apare în discuţiile despre limba literară. Moştenire a filologiei clasice, teoria celor două perioade în dezvoltarea limbilor (preistorică, ascendentă prin formarea sistemului flexionar, şi istorică, descendentă prin dezagregarea lui) este preluată de naturaliştii îndatoraţi încă logicii şi transformată într-o explicaţie generală a evoluţiei lingvistice. Clasificarea tripartită a limbilor şi includerea lor în circuitul imaginat de A. Schleicher şi Max Müller (limbile trec din stadiul *izolant* "primitiv", în cel *aglutinant* şi apoi în cel mai perfecţionat din punctul de vedere al structurii lingvistice, stadiul *flexionar*) erau respinse spre sfîrşitul secolului şi la noi, în cadrul mai general al criticii naturalismului (Frollo, 119) sau de pe poziţiile psihologismului lingvistic. Filologia şi lingvistica noastră reuşesc astfel să se apropie în mai mare măsură de înţelegerea problemei progresului lingvistic. Ideile lui Hasdeu, de pildă, cu privire la superioritatea limbilor moderne faţă de a lim-

bilor antice, sînt asemănătoare cu cele profesate în Rusia de către R.A. Potebnea[11].

Pentru latiniști, simplificarea flexiunii (ca și evoluția fonetică) însemna "coruperea" limbii și îndepărtarea de "prototipul latinesc omogen" (cf. Frollo, 217): "Acesta este încă - observă H. Tiktin în 1889[12] - punctul de vedere al răposatului Cipariu, care voia să reducă limba română la o formă mai primitivă, adică mai apropiată de latinește". Lingvistul ieșean recunoaște însă esența socială a limbii, pe care o apreciază pe baza funcției sale de comunicare și de exprimare a gîndirii: "Cipariu și adepții lui uitau un singur lucru. Corupțiunea este acea schimbare a unui lucru prin care acest lucru *devine mai puțin apt pentru scopurile la care servește* [s.n.] "[13]. Limba, scrie și L. Șăineanu,"e o facultate a omului ce apare odată cu dînsul și *se dezvoltă*[s.n.] treptat. Evoluțiunea-i inconștientă merge *paralel cu progresele inteligenței sale*" (Șăineanu, 120). Ni se pare semnificativ și faptul că aceeași poziție teoretică este explicită, în deceniile din jurul anului 1900, chiar în lucrările mai puțin însemnate ale unor oameni de cultură fără pregătire filologică specială.

A B R E V I E R I

Banciu = A. Banciu, *Cum vorbim și cum ar trebui să vorbim românește. Ardelenisme și alte -isme*, Brașov, 1913; Bugeanu = Dan Bugeanu, *Concepția lingvistică a lui Alexandru Cihac*, LR, XVI, 1967, nr. 3, p. 225-237; Frollo = G. L. Frollo, *O nouă încercare de soluțiune a problemului ortografic*, Studiu filologico-critic, București, 1875; Hasdeu = B. P. Hasdeu, *Cuvente den bătrîni*. Tomul III. *Principie de linguistică*, București, 1881; Maiorescu = T. Maiorescu, *Critice*, București, EPL, 1966; Philippide = A. Philippide, *Istoria limbii române*, Vol. I. *Principii de istoria limbii*, Iași, 1894; Șăineanu = L. Șăineanu, *Istoria filologiei române*, cu o privire retrospectivă asupra ultimelor decenii (1870-1895). Studii critice. A doua edițiune, București, Editura Librăriei Socec, 1895; Tălășescu = Al. Tălășescu, *Cum s-a stricat limba românească*, Arad, 1912; Trăilă = I. Trăilă, *Simplificarea grafici*[*i*] *și a ortografi*[*i*] , Caransebeș, 1899.

N O T E

1 Pentru contribuția latinismului la formarea românei literare moderne, vezi I. Gheție, *Baza dialectală a românei literare*, București, Editura Academiei R.S.R., 1975; Flora Șuteu, *Influența ortografiei asupra pronunțării literare românești*; București, Editura Academiei R.S.R., 1976; lucrarea noastră din AUT, 1976.

2 Vezi și G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, Iași, Editura Junimea, 1970, p. 80.

3 Cf. și Al. Andriescu, *Precizări în legătură cu preocupările lingvistice ale lui Maiorescu*, în "Iașul literar", XVI, 1965, nr. 9, p. 59.

4 Vezi Bugeanu, p. 225-237; Frollo, p. 18-39, 159; A. Philippide, p. 162, 285; H. Tiktin, *Manual de ortografie română*, Iași, 1889, p. 2; P. Cîmpeanu, *Gramatica românească*, Iași, 1880, p. 49-50; Trăilă, p. VII.

5 *Lui T. Maiorescu. Omagiu*, București, 1900, p. 245.

6 Vezi L. Şăineanu, *Raporturile între gramatică şi logică*, Bucureşti, 1891; *Lingvistica contemporană sau şcoala neogramatică*, Bucureşti, 1890; A. Philippide, *Introducere în istoria limbei şi literaturei române*, Iaşi, 1888, p. 12; I. Rizescu, *H. Tiktin şi problemele de teorie a limbii*, LR, XVII, 1968, nr. 1, p. 11-14 etc.

7 Vezi şi Tălăşescu, p. 35-41, unde se propune înlocuirea acelor cuvinte slave care nu sînt definitorii pentru "sufletul" românesc.

8 *Raporturile între gramatică şi logică*, ed.cit., p. 37.

9 *Ibidem* , p. 34.

10 Th. Capidan, *B.P. Hasdeu*, în *Limbă şi cultură*, Bucureşti, 1942.

11 Cf. Lucia Wald, *Hasdeu şi problemele de teorie a limbii*, în LR XII, 1963, nr. 5, p. 465.

12 Apud I. Rizescu, *lucr.cit.*, p. 13.

13 *Ibidem*.

LES CONDITIONS DÉTERMINANTES DE LA "DÉFAITE" DU COURANT LATINISTE

(RÉSUMÉ)

Le travail explique la "défaite" du courant latiniste, son échec au plan théorique, voire l'échec des arguments d'ordre scientifique mis en discussion par le réformateurs. On envisage cet échec dans la perspective de ce qu'on pourrait nommer la "conscience théorique" de l'époque (reconstitueé à l'aide des textes qui ont circulé dans les dernières décennies du XIX-e et au début du XX-e siècle). Caractérisés par un certain éclectisme dû a l'assimilation des différents conceptions de l'époque - linguistiques et philosophiques - les arguments du courant populaire (de la "nouvelle direction") ont orienté le roumain littéraire vers les stades actuels de la langue et, implicitement, vers les autres langues romanes en rejetant ainsi, définitivement, les critères dogmatiques adoptés par les réformateurs, en tant qu'expression d'une manière de penser propre au XVIII-e siècle.

УСЛОВИЯ, ОПРЕДЕЛИВШИЕ "ПОРАЖЕНИЕ" ЛАТИНСКОГО ТЕЧЕНИЯ (КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В работе объясняется упадок латинского течения, его неплодотворность в теоретическом плане, в плане его чисто научного обоснования, - вопросы, выдвинутые его сторонниками. Распад данного объясняется с точки зрения так называемого " теоретического сознания" эпохи,/ восстановленной при помощи некоторых текстов, известных в период последних десятилетий прошлого века и в начале нашего века/. В результате освоения различных точек зрения эпохи, лингвистических и философских,- аргументы "народного течения","нового направления", - всё это ориентирует румынский литературный язык к актуальной стадии развития языка и отрицает так, окончательно, догматические критерии, применяемые при нормировании языка сторонниками латинского течения, выражение определённого способа мышления, характерного для XVIII века.

UN ASPECT IMPORTANT AL CLASICISMULUI ANTIC DIN TRANSILVANIA ŞI BANAT: LEXICOGRAFIA LATINĂ

de

AL. BELU

1. Existenţa în Transilvania şi Banat a unui interes statornic pentru cultura latină, de asemenea, atenţia considerabilă acordată limbii latine, mult timp limba oficială a Principatului, au dus la apariţia unui mare număr de dicţionare latino-române şi româno-latine. Cu ani în urmă, Sextil Puşcariu pe drept cuvînt menţiona că istoria lexicografiei române este capabilă să ne ofere o imagine - evident, la proporţii reduse - a celor mai importante curente din istoria noastră culturală[1]. La sfîrşitul cărţii sale, Mircea Seche ajunge la aceeaşi constatare, subliniind cu pregnanţă că "Istoria lexicografiei române este strîns legată de dezvoltarea culturii naţionale şi reflectă etapele acestei dezvoltări"[2].

Lucrarea noastră îşi propune să arate că lexicografia latină din Transilvania şi Banat, elaborată de către cărturari români, este legată de umanismul şi în special de iluminismul românesc de aici. Produsele ei, atingînd punctul culminant ca realizare şi importanţă cu *Lexiconul de la Buda* (1825), relevă tradiţiile de puternică cultură clasicistă, mai ales latină, din cadrul celor două curente de gîndire, ba mai mult, se integrează în ansamblul acestor tradiţii.

2. Dintre lucrările lexicografice latine alcătuite în epoca umanismului, amintim valorosul *Dictionarium valachico-latinum* atribuit de către N. Drăganu, nu fără unele rezerve, lui Mihail Halici -fiul[3], iar de către cercetătorii clujeni Musnai László, Dani János şi Engel Károly, tot cu o oarecare prudenţă, lui Mihail Halici-tatăl[4]; *Dicţionarul latin-român* al lui Teodor Corbea, cu titlul complet *Dictiones latinae cum valachica interpretatione*, operă care, deşi a fost redactată în Ţara Românească, prin originea braşoveană a autorului şi multele forme şi cuvinte ardeleneşti uşor descifrabile în ea, trebuie integrată între produsele umanismului românesc transilvănean[5]. Dintre lucrările lexicografice latine de orientare iluministă, reţinem: *Lexicon compendiarium latino-valachicum*, scris prin părţile Oradiei, în perioada 1762-1776. Paternitatea acestuia este atribuită de Carlo Tagliavini unui cleric ardelean de origine română[6]; *Dictionarium valachico-latinum* al lui Samuil Micu, terminat în 1801, "cel dintîi produs lexicografic românesc ştiinţific, alcătuit din izvoare bune", după aprecierea lui N. Drăganu[7]; *Dicţionarul român-latin-maghiar* al lui Ştefan Crişan, scriere în care este dat, în acele "observationes etymologicae", şi etimonul cuvintelor româneşti, chiar da-

că, adeseori, el are mai mult o valoare documentară[8]; *Vocabularium pertinens ad tria regna naturae* al lui Gh. Şincai, primul dicţionar, în sensul mai larg al cuvîntului, de terminologie ştiinţifică românească[9]; *Dicţionarul român-latin-maghiar* publicat de Ioan Bobb la Cluj, în 1822-1823[10]; şi, în sfîrşit, *Lexiconul de la Buda*, remarcabil produs al culturii româneşti din prima jumătate a secolului al XIX-lea[11].

3. Realizările lexicografiei latine din Transilvania şi Banat provin dintr-o solidă cultură clasicistă, mai ales latină, a autorilor, cultură însuşită în şcolile pe care le-au frecventat în provinciile natale. În cazul scrierilor lexicografice din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi prima jumătate a secolului al XIX-lea, cultura latină a autorilor lor este completată ulterior în marile centre din Apusul Europei, pe care unii dintre ei au avut prilejul să le frecventeze, cu multe şi importante elemente datorate spiritului modern de factură iluministă. Dacă acceptăm ipoteza că autorul primului *Dictionarium valachico-latinum* este Mihail Halici-fiul, aşa cum înclina să creadă N. Drăganu, însuşirea culturii latine de către cărturarul şi poetul bănăţean începuse, probabil, la şcoala din Caransebeş[12]. Adîncirea acestei culturi a avut loc, însă, la liceul din Sibiu, pe care îl urmează în perioada 1661-1664, şi în care instrucţia şi educaţia elevilor se făcea în autentic spirit umanist[13]. Nu este exclus să fi venit cu un spor de cunoştinţe de factură clasicistă şi anul petrecut la liceul academic din Aiud, la acel *Collegium Bethlenianum*, unde se înscrise în toamna lui 1664. După cum se ştie, la înfiinţarea colegiului, în 1622 la Alba Iulia (ulterior, a fost mutat de aici la Aiud), principele Gabriel Bethlen l-a înzestrat cu eruditi profesori. Dintre aceştia este suficient să-i amintim pe J.H. Alstedius, autorul mai multor manuale "in usu scholae Albensis", manuale ca *Rudimenta linguae grecae*, *Rudimenta linguae latinae*, *Rudimenta linguae hebraicae et chaldeicae*, *Grammatica Latina*, lui alăturîndu-i-se filologul şi poetul Martin Opiz, naturalistul Biserfeld, savantul Apáczai Cseri János[14].

În cadrul şcolilor din provinciile natale frecventate de către autorii scrierilor lexicografice latine de orientare iluministă, şcoli care au adus o contribuţie de seamă în formarea culturii clasiciste a acestora, Gimnaziul din Blaj ocupă un loc de seamă. La început (1757), acesta nu avea decît două clase, *principia* şi *grammatica*, *sintaxis*, ultima clasă a ciclului inferior fiind înfiinţată cu trei ani mai tîrziu. În 1772, funcţionau şi celelalte două: *poetica* şi *rhetorica*, cele cinci clase fiind grupate în două cicluri, după cum urmează: *grammaticae* (cu *principia*, *grammatica* şi *sintaxis*) şi *humaniores* (cu *poetica* şi *rhetorica*). Dintr-o şcoală clericală, acesta devine o şcoală umanistă, o şcoală de propagare a valorilor clasicismului antic[15]. Petru Maior l-a frecventat cu certitudine[16]. După toate probabilităţile, l-au mai urmat Samuil Micu[17] şi I. Budai-Deleanu[18]. Ioan Bobb, vlădica Făgăraşului, îşi continuă la una din şcolile Blajului studiile începute la reformaţii din Cluj[19]. Aceasta nu este exclus să fi

fost tot Gimnaziul în discuţie. Nu ştim unde a învăţat autorul acelui *Lexicon compendiarium latino-valachicum*, un cleric ardelean de origine română[20]. Gheorghe Şincai, prin 1768, frecventa colegiul iezuit din Cluj, care a contribuit substanţial la formarea solidei sale culturi umaniste. Aici a studiat pe Cezar, Sallustiu, Cicero, pe Vergiliu, Marţial, Horaţiu, însuşindu-şi, pe deasupra, apreciabile cunoştinţe de limbă şi literatură greacă[21]. În 1772, părăsind Clujul, îşi termină ultima clasă la piariştii din Bistriţa. În 1796, Ştefan Crişan se înscrie la colegiul reformat din Cluj, afirmîndu-se printre primii studenţi ai acestuia[22].

4. Faptul că autorii dicţionarelor latine din Transilvania şi Banat erau de o temeinică formaţie clasicistă reiese nu numai din frecventarea de către aceştia a unor şcoli cu tradiţii umaniste, ci şi din descifrarea în diferite scrieri ale lor, în afara celor lexicografice, a unor certe elemente de cultură latină. De asemenea, reiese din aceea că unii dintre ei s-au îndeletnicit cu traducerea în limba română a unor opere de seamă ale scriitorilor greco-latini, aducînd astfel o contribuţie deloc neglijabilă la formarea culturii naţionale moderne, unul dintre obiectivele pentru care militau iluminiştii români.

Samuil Micu, autorul valorosului *Dictionarium valachico-latinum*, terminat în 1801, punctul de plecare în elaborarea de către Vasile Coloşi, Ioan Corneli, Petru Maior, Ioan Teodorovici şi Alexandru Teodor a *Lexiconului budan*, a dat o versiune românească *Istoriei adevărate* a lui Lucian din Samosata, strălucit reprezentant al literaturii greceşti din secolul al II-lea al e.n.[23]. În general, această versiune este de o exactitate ireproşabilă. Cele cîteva echivalenţe improprii care, totuşi, sînt semnalate în cuprinsul ei pot fi explicate mai mult prin inexistenţa în vremea aceea a unui vocabular ştiinţific bine închegat. Lectura traducerii relevă cu prisosinţă darul de povestitor, remarcabilul talent literar al învăţatului ardelean. Gheorghe Şincai, autorul acelui *Vocabularium pertinens ad tria regna naturae*, cu 427 de termeni, nume de plante, animale şi minerale, nu s-a îndeletnicit cu traduceri din autorii greco-latini. În schimb, pentru a oferi un preţios auxiliar în învăţarea limbii latine, elaborează o gramatică latină cu titlul *Prima principia latinae grammatices ad usum scholarum valachico-nationalium* (apărută la Blaj, în 1783), integrată, alături de dicţionarul menţionat, în suita celorlalte manuale scrise în calitate de director al şcolilor române greco-catolice din Transilvania[24]. Încercările sale poetice, fie în limba latină fie în limba română - este adevărat, fără o valoare artistică deosebită -, relevă frecvente trimiteri la autorii greco-latini[25]. În cea mai importantă dintre acestea, în *Elegia* din 1803, "ex episcopali Darabanthiano Tusculano" (publicată în culegerea colectivă *Orodias*), limpede se desprind urme ale unor modele antice, latine şi eline, care i-au furnizat o mulţime de comparaţii şi metafore. Influenţa elegiei a X-a, din cartea a IV-a a *Tristelor* lui

Ovidiu, uşor poate fi descifrată în această încercare poetică a iluministului transilvănean.

După moartea lui Samuil Micu (1806), tipografia Universităţii din Buda încredinţează lui Vasile Coloşi *Dictionarium valachico-latinum* al acestuia, începînd astfel procesul de prelucrare şi, totodată, de amplificare a valoroasei opere lexicografice, proces care a durat 11 ani, pînă cînd s-a ajuns la *Lexiconul budan* . Continuatorul lui Samuil Micu era şi el autorul unui dicţionar pe care, pe la 1805, îl predase tipografiei de mai sus, probabil în vederea tipăririi. N. Iorga, în *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea* (1688 - 1821), vol. II[26], spune că acest dicţionar, cu titlul *Lexicon valachico-latino-ungarico-germanicum ...*, era cunoscut lui Petru Maior. Lucru cert, Vasile Coloşi contopeşte cele două dicţionare. După opinia lui N. Iorga, din lucrarea citată (p. 251), cu aceste două dicţionare s-ar fi contopit *Dicţionarul în patru limbi* al lui Paul Iorgovici, nefiind exclus să se fi adăugat acestora şi *Dicţionarul* lui Ştefan Crişan, după ce autorul a văzut că tipărirea lui este imposibilă. Paul Iorgovici, numit în 1806 profesor de limba latină la Vîrşeţ, a elaborat şi unele lucrări istorice, rămase în manuscris[27]. Dintre acestea menţionăm *Descrierea celor mai faimoşi împăraţi, filozofi şi bărbaţi ai antichităţii*, scriere care pleacă din buna cunoaştere de către cărturarul bănăţean a culturii greco-latine, integrîndu-se totodată în suita celorlalte lucrări cu caracter educativ datorate iluministilor transilvăneni şi bănăţeni.

In 1814, Vasile Coloşi moare. Continuarea muncii la elaborarea viitorului *Lexicon de la 1825* a fost încredinţată lui Ioan Corneli, care, pe o perioadă de 14 ani, îndeplineşte funcţia de director al şcolilor naţionale române din Bihor[28]. Acestuia îi aparţin două volume care conţin o bogată colecţie de discursuri din clasicii latini, precum şi din alţi autori. Din cauza diverselor munci administrative, Ioan Corneli nu a putut duce la capăt munca la dicţionar. In 5 decembrie 1820, tipografia budană încredinţează lui Petru Maior continuarea lucrării, contribuţia acestuia fiind considerabilă mai ales în ceea ce priveşte definitivarea etimologiilor, dar ea nu se rezumă numai la atît. Iosif Pervain şi Maria Protase, pe drept cuvînt, subliniau că *Lexiconul de la Buda* este o operă colectivă, "dar munca diverşilor colaboratori a fost coordonată şi modelată de către spiritul lui Maior, ceea ce i-a imprimat o anumită unitate de concepţie"[29]. Invăţatul ardelean nu s-a îndeletnicit cu traduceri din clasicii antici, însă interesul manifestat pentru literatura şi cultura greco-latină lesne se desprinde din păstrarea celor două liste de cărţi
ale celor două biblioteci ale lui (aceea alcătuită la Buda şi cea veche, rămasă la Reghin), liste totalizînd 284 de titluri, cu peste 35o de volume[30]. Din suita autorilor antici cuprinşi în aceste cataloage, îi amintim pe Cicero, Tacit, Seneca, Suetoniu, Vergiliu, Horaţiu, Ovidiu, Catul, Juvenal, Marţial, Properţiu, Terenţiu, Plaut, Aristotel, Xenofon, scrierile lor aflîndu-se alături de cele

cu conţinut ecleziastic, de unele opere filozofice şi juridice cu un pronunţat accent iluminist, de lucrări istorice şi geografice. Ioan Teodorovici, continuatorul lui Petru Maior la elaborarea *Lexiconului budan* (învăţatul ardelean moare la 14 februarie 1821), este autorul unor apreciabile traduceri, nu însă din autorii clasici[31].

5. Dicţionarele latine la care ne-am oprit în cele precedente, se înscriu în contextul unui profund interes manifestat de către intelectualii români din Transilvania şi Banat pentru scriitorii antici, şi mai ales latini. În epoca iluminismului, o explicaţie a acestui interes o constituie continuitatea tradiţiilor clasiciste din secolele precedente (XVI-XVII), dar factorul cel mai de seamă îl constituie realitatea împînzirii tot mai adînc în conştiinţa românilor aflaţi sub dominaţia habsburgică a originii noastre romane, a latinităţii limbii române. Ov. Densusianu, cu mult timp în urmă, pe drept cuvînt afirma că bibliotecile din Transilvania sînt pline de traduceri şi prelucrări după clasicii antici datorate unor scriitori mai puţin însemnaţi comparativ cu corifeii *Şcolii Ardelene*, dar nu mai puţin aprinşi de dorinţa de a aduce un bine literaturii noastre[32].

În relevarea orientării spre scriitorii antici, spre traducerea şi prelucrarea operelor acestora, activitatea modeştilor poeţi Vasile Aaron şi Ioan Barac este demnă de reţinut[33]. Primul, în afară de versificarea românească a *Bucolicelor* lui Vergiliu, traduce opt cărţi din *Eneida*, unele fragmente din *Metamorfozele* lui Ovidiu, îndeletnicindu-se totodată cu prelucrarea în româneşte a unor legende ale acestuia. Cel de al doilea, atras de *Odiseea* lui Homer, efectuează tot o astfel de prelucrare a ei. Lui Vasile Aaron şi Ioan Barac li se alătură Vasile Popp, exponent de frunte al mişcării culturale româneşti din Transilvania, autorul unei traduceri a *Bucolicelor*[34]. Meritorie este activitatea pe această linie a lui Moise Sora Noacu, autorul unei versiuni româneşti a întregii opere vergiliene[35], şi a lui Nicolae Pauletti, de la care ne-a rămas traducerea romanului lui Xenofon din Efes, cu titlul generic *Efesiaca*[36]. În Banat, Dimitrie Ţichindeal, în *Filosoficeşti şi politiceşti prin fabule moralnice învăţături* (Buda, 1814), oferă conaţionalilor săi posibilitatea unui contact spiritual cu fabulele lui Esop, chiar dacă acesta s-a realizat indirect, prin intermediul operei lui Dositei Obradovici. Fireşte, lista intelectualilor români care s-au ocupat cu traduceri şi prelucrări din operele autorilor antici ar putea fi lărgită.

x

x x

La sfîrşitul cercetării de faţă, credem că, pe baza faptelor aduse în discuţie, se desprinde mai convingător adevărul potrivit căruia scrierile le-

xicografice latine din Transilvania şi Banat sînt legate de umanismul şi iluminsmul românesc din aceste provincii. Mai exact, ele reflectă tradiţiile de puternică cultură clasicistă, în special latină, din cadrul acestor două curente de gîndire, reflectă interesul susţinut al intelectualilor români de aici pentru operele scriitorilor antici.

N O T E

1 Sextil Puşcariu, *Dicţionarul Academiei*, în Academia Română, Memoriile secţiunii literare, seria a III-a, tomul III, mem. 7, Bucureşti, 1927, p. 195.

2 Mircea Seche, *Schiţă de istorie a lexicografiei române*, vol. I, *De la origini pînă la 1880*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1966, p. 183.

3 N. Drăganu, *Mihail Halici. Contribuţie la istoria culturală românească din sec. XVII*, în "Dacoromania", IV_1 (1927), p. 113-162.

4 Musnai László, Dani János şi Engel Károly, *Date noi privitoare la Mihail Halici*, în "Studii de istorie literară şi folclor", Cluj, Edit. Acad. R.P.R., 1974, p. 91-92.

5 Gr. Creţu, *Cel mai vechi dicţionar latino-românesc de Todor Corbea (manuscript de pe la 1700)*, Bucureşti, 1905. G. Blédy, în *Un dicţionar latin-român din sec. al XVII-lea printre manuscrisele Bibliotecii Brukenthal*, în "Studii şi cercetări lingvistice", XI, (1960), nr. 3, p. 377-379, semnalează un alt exemplar manuscris al dicţionarului lui Teodor Corbea, exemplar găsit în vestita bibliotecă Brukenthal.

Întrucît lucrarea noastră are în vedere numai scrieri lexicografice latine elaborate de către cărturari români, nu am menţionat *Lexiconul marsilian*, autorul acestuia, după Carlo Taglianini (Il *"Lexicon Marsilianum", dizionario latino-rumeno-ungherese del sec. XVII. Studio e testo*, Bucureşti, 1930, p. 185), fiind un saxon sau în orice caz un german care pe la sfîrşitul secolului al XVII-lea locuia prin împrejurimile Făgetului.

6 Carlo Tagliavini, *Despre "Lexicon compendiarium latino-valachicum"*, Bucureşti, 1932.

7 "Dacoromania", VII (1934), p. 265. După afirmaţia lui Iacob Radu (*Manuscriptele bibliotecii episcopiei greco-catolice române din Oradea-Mare. Studiu bibliografic*, Bucureşti, 1923, p. 16), manuscrisul autograf al acestui *Dictionarium valachico-latinum* se afla păstrat în biblioteca fostei episcopii greco-catolice din Oradea, avînd înfăţişarea unui volum în folio de 591 pagini. La aproape 150 de ani de la terminarea lui, a fost publicat de către Ladislau Gáldi (Samuelis Klein, *Dictionarium valachico-latinum*, Budapest, 1944), acesta, în cele 270 de pagini care preced dicţionarul propriu-zis, efectuînd un detaliat studiu asupra valoroasei opere a învăţatului ardelean. Cu privire la dicţionarul în discuţie, mai vezi Mircea Seche, *op. cit.*, p. 21-23, şi Aurel Nicolescu, *Şcoala ardeleană şi limba română*, Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1971, p. 56-57.

8 G. Blédy, *Viaţa şi activitatea filologică a lui Ştefan Crişan Körösi*, în "Studia Universitatis Babeş-Bolyai", Cluj, Seria IV, vol. III (1960), fasc. 2, Philologia, p. 69-76.

9 Al. Borza, *Primul dicţionar de ştiinţe naturale românesc: Vocabularium pertinens ad tria Regna Naturae*, în "Dacoromania", V (1927-1928), p. 553-562. Vezi şi idem, *Prima istorie naturală românească. Istoria naturei sau a firei de Gh. Şincai*, în "Transilvania", LII (1921), nr. 10-12, p. 825-836.

10 Mircea Seche, *op. cit.*, p. 28-30, şi Aurel Nicolescu, *op. cit.*, p. 78-79.

11 Mircea Seche, *op. cit.*, p. 30-33, şi Aurel Nicolescu, *op. cit.*, p. 79-85.

12 O succintă imagine asupra şcolilor "latine" din Caransebeş şi Lugoj, cu o perioadă de strălucită dezvoltare pe la mijlocul secolului al XVII-lea, ne-o putem face plecînd de la unele date certe pe care le avem despre şcoala românească din Făgăraş, deschisă de către Suzana Lorántfy, soţia lui Gh. Rákoczy I. Această şcoală funcţiona după modelul celor similare din Caransebeş şi Lugoj. Vezi în acest sens *Regulamentul* acesteia, în versiunea românească a lui I. Lupaş, publicat în "Rev. gen. a înv.", XII (1924), nr. 7, p. 440-446.

13 N. Drăganu, *Mihail Halici* ... p. 79-80, 89, 92-93; Maria Marinescu-Himu, *Contribuţii la istoricul învăţămîntului limbii latine în ţara noastră*, în "Studii clasice", V, (1963), p. 356-357.

14 Ştefan Pascu, *Collèges et académies dans les pays roumains au Moyen âge*, în "Revue roumaine d'histoire", V (1966), nr. 6, p. 930-931.

15 Din cartea lui Nicolae Albu, *Istoria învăţămîntului românesc din Transilvania pînă la 1800*, Blaj, 1944, p. 181, 183-185, se desprinde suficient de limpede programa celor cinci clase, bazată pe un tradiţional sistem clasicist.

16 Maria Protase, *Petru Maior: un ctitor de conştiinţe*, Bucureşti, Edit. Minerva, 1973, p. 22-23.

17 Dacă acceptăm spusele lui Gh. Şincai, potrivit cărora Samuil Micu, la Blaj, a urmat clasele de gramatică şi "umanioarele" la şcolile latineşti, primele făcîndu-le cu dascăl latinesc mirean, pe cînd "umanioarele" cu cei dintîi profesori-călugări. (*Istoria literaturii române*, II , *De la Şcoala ardeleană la Junimea*, Bucureşti, Edit. Acad. R.S.R., 1968, p. 37).

18 Lucia Protopopescu, *Noi contribuţii la biografia lui Ion Budai-Deleanu. Documente inedite*, Bucureşti, Edit. Acad. R.S.R., 1967, p. 38-44. Vezi mai ales nota 125, de la p. 39.

19 Ioan Georgescu, *Istoria bisericei creştine universale*, ed. a II-a, Blaj, 1926, p. 229.

20 Carlo Tagliavini, *Despre "Lexicon compendiarium..."*, p. 5.

21 Mircea Tomuş, *Gheorghe Şincai*, Bucureşti, Edit. pentru literatură, 1965, p. 119-122.

22 G. Blédy, *Viaţa şi activitatea filologică a lui Ştefan Crişan Körösi...*, p. 69.

23 Nicolae Laslo (=Lascu), *Samuil Micu traducător din Lucian*, în "Gînd românesc", V (1937), nr. 5-7, p. 337-345.

24 D.Macrea, *Lingvişti şi filologi români*, Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1959, p. 36-37.

25 Mircea Tomuş, *Gheorghe Şincai...*, p. 117-122.

26 Ediţie îngrijită de Barbu Theodorescu, Bucureşti, Edit. didactică şi pedagogică, 1969, p. 249.

27 *Istoria literaturii române*, II, ... p. 103-106.

28 Iacob Radu, *Doi luceferi rătăcitori: Gheorghe Şincai şi Samuil Micu Clain*, Bucureşti, Cultura naţională, 1924, p. 89.

29 Iosif Pervain şi Maria Protase, *Petru Maior şi Lesiconul de la Buda*, în "Cercetări de lingvistică", XV (1970), nr. 1, p. 16.

30 Maria Protase, *Petru Maior...*, p. 142-143.

31 N. Iorga, *Istoria literaturii române*, II, ... p. 259-260.

32 Ovid Densusianu, *Literatura română modernă*, vol.I, Bucureşti, 1920, p. 18.

33 *Istoria literaturii române*, II, ... p. 88-96; N. Lascu, *Traduceri româneşti din Vergiliu, IV : Aeneis* (Încercare bibliografică şi critică) în "Anuarul Institutului de Studii clasice", vol. II, Cluj, 1936, p. 34-36; G. Bogdan-Duică, *Ioan Barac. Studii*, Bucureşti, 1933.

34 N. Laslo (=Lascu), *Traduceri româneşti din Vergiliu, I-III: Appendix Vergiliana, Bucolica, Georgica* (Încercare bibliografică şi critică), în "Anuarul Institutului de studii clasice", Cluj, vol. I (1928-1832), partea a II-a, p. 19-20.

35 N. Lascu, *Traduceri româneşti din Vergiliu, IV: Aeneis* ... , p. 36-38.

36 Maria C. Marinescu, *Romanul Efesiaca al lui Xenofon din Efes, în versiunea românească a lui Nicolae Pauletti*, în "Revista istorică română", vol. XI-XII, 1941-1942, p. 349-357.

UN ASPECT IMPORTANT DU CLASSICISME ANTIQUE EN TRANSYLVANIE ET DANS LE BANAT: LA LEXICOGRAPHIE LATINE

(Résumé)

La lexicographie latine de la Transylvanie et du Banat, élaborée par des savants roumains, est en rapport avec l'idéologie des lumières et l'humanisme de ces provinces. Ses fruits, qui atteignent leur point culminant lors de la parution de l'ouvrage *Lexiconul de la Buda (Le Dictionnaire de Buda)*, en 1825, mettent en évidence les traditions de culture classique et notamment latine dans le cadre de ces deux courants de pensée. Tout en les relevant, elles en font en même temps partie.

ВАЖНЫЙ АСПЕКТ АНТИЧНОГО КЛАССИЦИЗМА В ТРАНСИЛЬВАНИИ И БАНАТЕ: ЛАТИНСКАЯ ЛЕКСИКОГРАФИЯ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Латинская лексикография, созданная румынскими книжниками, связана с гуманизмом и румынскими просвещением в этих провинциях. Вершиной латинской лексикографии с точки зрения осуществления и значения является Lexiconul de la Buda /1825 г./, который не только выявляет традиции классицистской культуры, особенно латинской, в этих двух направлениях, но и является их составной частью.

TIPURI DE RELAŢII SINSEMICE ÎN PLANUL INTERACŢIUNII DINTRE ANTONIMIE ŞI SINONIMIE

de

RICHARD SÎRBU - MARIA KIRÁLY

Studierea relaţiilor sinsemice[1] rezultate din interacţiunea celor două categorii semasiologice fundamentale în cadrul sistemului lexical al unei limbi conduce la o mai amplă şi mai clară definire şi caracterizare a unităţilor lexicale cu statut de antonime sau, respectiv, de sinonime, o mai precisă delimitare a tipurilor de antonime şi de sinonime.

De pildă, stabilirea tipurilor de antonime *totale* sau *parţiale*, *perfecte* şi *aproximative* (cvasiantonime) nu este posibilă decît dacă unităţile lexicale sînt minuţios analizate şi caracterizate din perspectiva relaţiilor de tip sinsemic posibile: antonimie-polisemie, antonimie-sinonimie, polisemie-sinonimie.

Ne propunem în cele ce urmează să ilustrăm cu exemple din limbile rusă şi română doar cîteva din relaţiile tipice existente în cadrul paradigmelor complexe de antonime şi sinonime (al seriilor antonimice de sinonime).

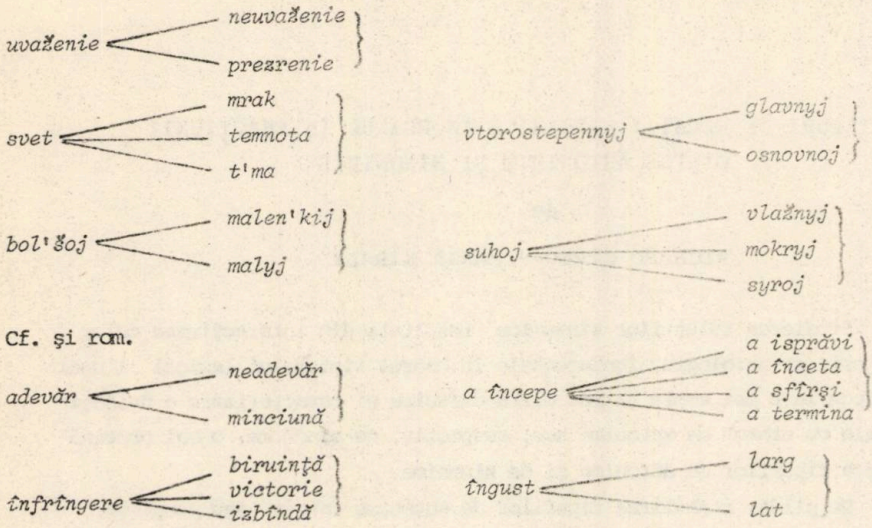
Analiza structural-semantică ne va sprijini să delimităm, pe de o parte, componentele semantice proprii numai *antonimelor* ori numai *sinonimelor* dintr-un anumit subsistem lexical, iar pe de altă parte, să relevăm unele componente de sens care în egală măsură sînt caracteristice atît antonimelor, cît şi sinonimelor dintr-o paradigmă oarecare.

Privite sub aspect cantitativ, paradigmele de tip complex conţinînd sinonime şi antonime prezintă următoarea tipologie:

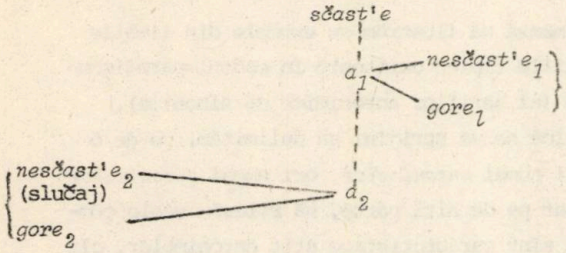
1) Un cuvînt monosemantic (sau un cuvînt polisemantic într-un singur sens) are ca antonime două sau mai multe lexeme, care sînt, la rîndul lor, sinonime între ele:

staryj ("proživšij mnogo let, dostigšij starosti") — *molodoj*, *junyj* } "ne dostigšij zrelogo vozrasta"

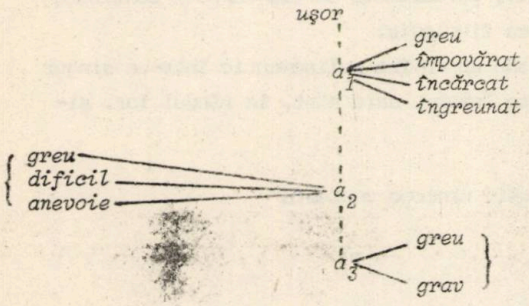
serjoznyj — *neserjoznyj*, *legkomyslennyj* }



2) Un alt tip de relaţii poate fi ilustrat prin cuvinte care în diferite sensuri ale lor au ca antonime două sau mai multe serii de sinonime:



Cf. şi rom.



Pe baza materialului cercetat am ajuns la concluzia că, de regulă, cuvintele care se află în relaţii de antonimie cu un lexem monosemantic sau cu unul şi acelaşi semem al unui polisem *sînt sinonime între ele*.

3) Cel mai tipic caz de întrepătrundere a relaţiilor de antonimie cu

cele de sinonimie, întîlnit atît în limba română cît şi în limba rusă, îl constituie opoziţiile antonimice dintre *două serii de sinonime*. Tipurile de relaţii care se stabilesc între componenţii a două serii sinonimice opuse ca sens pot fi (a) l i n e a r e şi b) r a d i a l e, acestea din urmă putînd fi, la rîndul lor : (b_1) *simetrice* şi (b_2) *asimetrice*.[2]

(a) Spunem despre două serii de sinonime că se află în relaţii antonimice lineare cînd fiecare termen al unei serii de sinonime are cîte un *corespondent antonimic perfect*

a——b *pervyj - poslednij* (primul) - (ultimul)
c——d *načal'nyj - konečnyj* (iniţial) - (final)
e——f *vvoz - vyvoz*
import - èksport
horošij - plohoj
dobryj - hudoj

Cf. şi rom. *sănătos - bolnav*
teafăr - beteag (fam.)

Termenii opozabili se află în relaţii lineare cînd există o perfectă concordanţă în ceea ce priveşte componentele lor semantice relevante, cînd între aceşti termeni nu există diferenţieri de ordin "noţional" sau expresiv-stilistic şi cînd au aceeaşi sferă de întrebuinţare (sînt omogeni din punct de vedere semantico-stilistic şi funcţional). Aşadar, relaţiile antonimice lineare sînt caracteristice numai pentru seriile de sinonime ale căror componenţi pot fi dispuşi în perechi de antonime perfecte.

Astfel, lexemul *horošij* din exemplele de mai sus este perfect opus lui *plohoj*: ambele cuvinte sînt neutre din punct de vedere stilistic, au aceeaşi sferă de întrebuinţare şi nu se deosebesc între ele prin componente semantice suplimentare. La rîndul lor, sinonimele acestora *dobryj - hudoj* se caracterizează printr-o încărcătură expresiv-stilistică identică, ambele fiind specifice stilului familiar. Prin această trăsătură diferenţială acestea din urmă se individualizează în raport cu sinonimele lor *horošij - plohoj*.

Cf. un caz similar şi în limba română:

sănătos - bolnav; teafăr - beteag

Pentru seriile de sinonime angajate în relaţii antonimice este caracteristică *simetria* termenilor opozabili.

(b) Cînd fiecare termen al unei serii sinonimice poate intra în relaţii de antonimie pe rînd cu fiecare membru al seriei opuse avem de-a face cu relaţii antonimice r a d i a l e , de exemplu:

În limba rusă:

možno — *nel'zja*
vozmožno — *nevozmožno*

položitel'nyj — *otricatel'nyj*
pozitivnyj — *negativnyj*

În limba română:

speranţă — desperare
nădejde — deznădejde

posibil — imposibil
realizabil — irealizabil

În acest caz relaţiile sinsemice au un caracter s i m e t r i c.

Dar în cele mai multe cazuri, dat fiind numărul diferit de membri ai seriilor sinonimice aflate în opoziţie, relaţiile dintre lexemele corelative contrare au un caracter asimetric, de exemplu:

În rusă:

polnyj — *tonkij*
tolstyj — *toščij*
hudoj

grust'
radost' — *pečal'*
gorest'
vesel'e — *gore*
ogorčenie

În română:

curaj — frică
îndrăzneală — teamă
temeritate — spaimă
cutezanţă — laşitate
vitejie

Existenţa unor relaţii radiale între termenii a două serii sinonimice care se află în raporturi de antonimie presupune ca termenii corelativi contrari să nu se caracterizeze prin nuanţe semantice suplimentare de ordin "ideografic", stilistic sau expresiv, astfel încît fiecare termen dintr-o serie sinonimică să poată intra în relaţii de antonimie cu fiecare termen din seria sinonimică opusă.

Componenţii seriilor de sinonime, în astfel de cazuri, prezintă un grad mare de apropiere semantică:

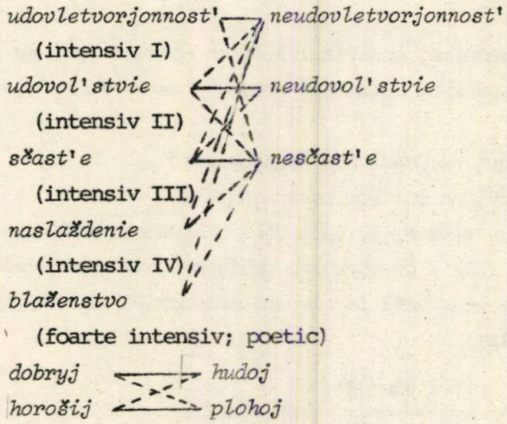
možno, vozmožno ——— *nel'zja, nevozmožno*

Conf. şi rom. *posibil, realizabil* — *imposibil, irealizabil*

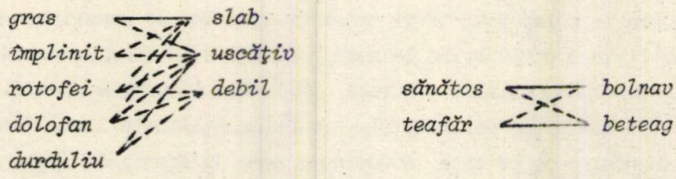
Dar lexemele din interiorul a două serii de sinonime pot contracta nu numai relaţii (*simetrice* şi *asimetrice*) de antonimie *perfectă* . Întîlnim atît în limba rusă cît şi în limba română numeroase exemple de serii sinonimice ai căror membrii contractează relaţii de antonimie *aproximativă (avasiantonimie)*.

Astfel de situaţii apar atunci cînd nu există o concordanţă perfectă între componentele semantice ale lexemelor opozabile, ca urmare a faptului că

unul din acestea conţine nuanţe suplimentare de natură "ideografică" sau expresiv-stilistică. De exemplu, dacă în opoziţia dintre două serii de sinonime angajate în raporturi antonimice lineare se face abstracţie de trăsăturile semantice distinctive relevante, care diferenţiază lexemele sinonime din interiorul fiecărei serii sinonimice şi fiecare pereche de antonime de celelalte, atunci avem de-a face cu raporturi de *cvasiantonimie* , iar relaţiile lineare sînt înlocuite prin relaţii radiale, dispuse de cele mai multe ori *asimetric*.[3] De exemplu:



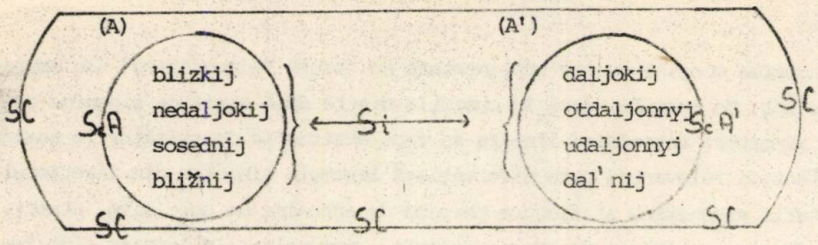
Cf. şi rom.:



Pentru a ilustra în detaliu modul în care interacţiunea dintre antonimie şi sinonimie generează o varietate de relaţii sinsemice, vom lua în discuţie doar cîteva exemple, dar suficiente pentru a pune în lumină tipurile de componente semantice care stau la baza acestei interacţiuni.

În urma analizei componenţiale[4] a seriilor de sinonime cu dominantele antonimice *blizkij - daljokij* , putem face următoarele constatări:

1. Relaţiile dintre termenii celor două serii de sinonime se constituie într-un cîmp lexico-semantic *bipolar* , format din două microsisteme care prezintă o zonă semantică comună şi o zonă în care se interferează componentele de sens contrare:



2. Zona semantică comună celor două serii de sinonime se delimitează în funcţie de *semul comun de referinţă SC* (AA') : "raspoložennyj na kakom-nibud' rasstojanii".

3. Fiecare serie de sinonime, constituită ca un microsistem, se caracterizează la rîndul său prin trăsături semantice comune - *seme comune ale fiecărei serii (Sc) :*

Sc (A) : "raspoložennyj na nebol'šom rasstojanii"

Sc (A'): "raspoložennyj na bol'šom rasstojanii".

4. În interacţiunea lor sinsemică, cele două componente semantice comune seriei A (ScA) şi seriei A' (ScA') de sinonime dobîndesc valoare de *seme incompatibile contrare* (Si), care generează la nivelul antonimiei globale opoziţia dintre cele două serii sinonimice:

$$Si = \text{"raspoložennyj na } \frac{\text{nebol'šom (A)}}{\text{bol'šom (A')}} \text{ rasstojanii"}$$

5. Componenţii celor două serii opuse de sinonime se constituie în cupluri de antonime, fiecare cuplu avînd la bază aceleaşi seme comune specifice (sc) şi aceleaşi seme incompatibile contrare (Si). Semele comune specifice nu sînt altceva decît trăsăturile diferenţiale semantice existente între membrii fiecărei serii sinonimice şi pe care le vom numi seme diferenţiale (sd). Acest tip de seme joacă un rol deosebit de important, deoarece prin specificul şi valoarea lor distinctiv-delimitativă ele determină în ultimă instanţă numărul cuplurilor de antonime, caracterul "linear" sau "radial" al relaţiilor de antonimie, tipurile de relaţii (antonimie perfectă sau cvasiantonimie) în care sînt atraşi termenii contrari.

În exemplul nostru distingem următoarele sd (= sc) :

sd - semantic ("noţional") : "naibolee blizkij" (cf. bližnij)
"očen' daleko" (otdaljonnyj, udaljonnyj)
"po sosedstvu" (sosednij)

sd - stilistico-expresiv : ∅

Pe baza acestor seme de diferenţiere distingem existenţa următoarelor cupluri de antonime care posedă aceleaşi sd :

blizkij - daljokij, nedaljokij - daljokij, bližnij - dal'nij

În lipsa unei omogenităţi între termenii opozabili, în celelalte cazuri avem de-a face cu cvasiantonime (cf. seme diferenţiale "očen' daljokij" ; " po sosedstvu":

blizkij - otdaljonnyj ("očen daleko nahodjaščijsja ... "

daljokij - sosednij ("nebol' šoe rasstojanie po sosedstvu")[5].

Seriile de sinonime cu dominanta antonimică *ljubov' - nenavist'* (iubire-ură) prezintă următoarea reţea de relaţii sinsemice[6]:

SCA		SCA'
ljubov' (sd_1)	$\xleftrightarrow{Si_1}$	*nenavist'* (sd_1)
sc_1 "intensiv 5"		"intensiv 5"
prijazn' (sd_2)	$\xleftrightarrow{Si_2}$	*neljubov'* (sd_2)
sc_2 "intensiv 4"		*neprijazn'* (sd_2)
		sc_2 "intensiv 4"
družba (sd_3)	$\xleftrightarrow{Si_3}$	*vražda* (sd_3)
sc_3 "intensiv 3"		sc_3 "intensiv 3"
simpatija (sd_4)	$\xleftrightarrow{Si_4}$	*antipatija* (sd_4)
sc_4 "intensiv 2"		sc_4 "intensiv 2"
raspoloženie (sd_5)	$\xleftrightarrow{Si_5}$	*neraspoloženie* (sd_5)
sc_5 "intensiv 1"		sc_5 "intensiv 1"

SC "sentiment"

SC : "sentiment"

SCA : "afecţiune, afinitate; atracţie" faţă de cineva, ceva

SCA' : "aversiune, repulsie; respingere" faţă de cineva, ceva

---

Si (= SCA/SCA') : "afecţiune/aversiune"

Si_1 : "sentiment de profundă afecţiune"/"sentiment de aversiune, repulsie puternică"

Si_2 : "prietenie, afecţiune"/"vrăjmăşie; inimiciţie"

Si_3 : "afinitate reciprocă"/"aversiune reciprocă"

Si_4 : "afecţiune"/"repulsie", "aversiune"

Si_5 : "afecţiune"/"inimiciţie, aversiune"

Sd_1 = intensiv 5" (= sc_1)

Sd_2 = "intensiv 4, reciprocitate" (= sc_2)

Sd_3 = "intensiv 3" (= sc_3)

Sd_4 = "intensiv 2" (= sc_4)

Sd_5 = "intensiv 1" (= sc_5)

Pe baza analizei mai multor subansambluri de tip sinsemic, parţial ilustrată şi în lucrarea de faţă, putem formula următoarele concluzii:

1.1. Analiza semică a seriilor sinonimice angajate în relaţii de antonimie ne oferă posibilitatea de a pătrunde mai adînc în e s e n ţ a structurii semantice a seriilor sinonimice opuse şi deschide perspective largi pentru cercetarea contrastivă a raporturilor semantice care există în cadrul seriilor sinonimice şi a cuplurilor de antonime, contribuind la cunoaşterea mai profundă a structurii semantice specifice microsistemelor studiate în diferite limbi. În urma unei astfel de analize se pot trage concluzii cu privire la categoriile semasiologice discutate, la trăsăturile lor semantice comune şi diferenţiale.

1.2. Seriile sinonimice contrare luate în discuţie mai sus ne relevă în primul rînd particularităţile proprii fiecărei limbi: particularităţi de organizare, privite sub aspect cantitativ şi calitativ.

1.3. Deosebirile cantitative derivă din numărul diferit al cuplurilor de antonime ce rezultă din componenţa diferită de la o limbă la alta a seriilor de sinonime opozabile.

2. Semele de o anumită valoare dobîndesc o altă valoare cînd raportarea la substanţa semantică a termenilor se face dintr-un alt unghi. Din unghiul antonimiei două trăsături diferenţiale semantice au statut de *seme contrare*, cînd diferenţierea logico-semantică apare ca *divergenţă* semantică, relevînd relaţiile de *contarietate*. În schimb din unghiul de vedere al sinonimiei, aceleaşi trăsături diferenţiale semantice dobîndesc statut de *seme comune*, ele redînd, de această dată *convergenţa* semantică (identitatea, asemănarea).

Asemenea trecere a unor componente semantice de la un rang la altul, în funcţie de perspectiva din care sînt interpretate - "pe verticală", în cadrul fiecărei serii sinonimice, sau "pe orizontală", în cadrul cuplurilor de antonime constituite din termenii a două serii de sinonime - au o importanţă deosebită atunci cînd sinonimia şi antonimia sînt abordate simultan, în planul relaţiilor sinsemice, cînd ne interesează dezvăluirea tipurilor de relaţii existente între sinonime şi antonime într-un microsistem lexical.

2.1. Analiza *componenţială*, la care am recurs, ne ajută să pătrundem în substanţa semantică a fiecărui membru al seriilor sinonimice aflate în opoziţie, în structura de profunzime a corelaţiilor semantice existente şi să stabilim pe această bază cele mai relevante seme diferenţiale (sd). Aceste componente semantice, jucînd un rol dublu în relaţiile sinsemice de tipul discutat aici, ne per-

mit dezvăluirea esenţei celor două categorii semasiologice examinate.

2.2. Stabilirea tipurilor de relaţii despre care am vorbit mai sus nu poate fi posibilă fără o analiză minuţioasă a fiecărui component din interiorul fiecărei serii. Numai luînd pe rînd şi analizînd fiecare membru al seriilor opozabile de sinonime dintr-un anumit microsistem lexical pe calea descompunerii semice, se poate stabili ce tip de relaţii semantice este caracteristic elementelor constitutive ale acestui microsistem, precum şi ce element dintr-o serie sinonimică cu ce element din seria opusă contractează relaţii de antonimie (şi pe baza căror componenţi de sens doi termeni se "atrag" sau se "resping" în interiorul unui anumit cîmp lexico-semantic).

2.3. Între componenţii seriilor sinonimice opuse se stabilesc relaţii semantice diferenţiate: l i n e a r e (*simetrice*), r a d i a l e (*simetrice şi asimetrice*). Relaţii *lineare* apar, de obicei, între antonimele perfecte (aceste relaţii au întotdeauna un caracter *simetric*), iar între cvasiantonime relaţiile au de cele mai multe ori un caracter *asimetric*.

3. Intrepătrunderea categoriilor semasiologice ale antonimelor şi sinonimelor demonstrează în chip elocvent caracterul sistematic al lexicului şi, implicit, al limbii.

Din cele expuse mai sus rezultă că una din modalităţile prin care poate fi relevat cu pregnanţă caracterul specific al sistemelor lexicale din diferite limbi se dovedeşte a fi dezvăluirea *coincidenţelor* şi *noncoincidenţelor* existente în structura semantică a lexemelor angajate simultan în relaţii de sinonimie şi antonimie. Interacţiunea dintre *sinonimie şi antonimie*- ca un tip fundamental de relaţii *sinsemice*- se manifestă în chip diferit în diverse sisteme lexicale. Descrierea diferitelor tipuri semantice ale lexemelor cercetate şi a legăturilor existente între ele, în planul interacţiunii sinsemice dintre antonimie şi sinonimie, poate fi utilizată cu un sporit grad de eficienţă ca material de bază în elaborarea manualelor şi culegerilor de exerciţii lexicale destinate celor ce învaţă o limbă străină, în cazul nostru - limba rusă.

N O T E

1 Prin relaţii *sinsemice* înţelegem varietatea relaţiilor posibile între două sau mai multe cuvinte în funcţie de *asemănarea/deosebirea* dintre acestea după *formă*, *sens* şi *înţeles* (în context). Cf. G.D. Mel'nikov, *O tipah dualizmov jazykovogo znaka*, în "Filologičeskie nauki", 1971, nr. 5, p. 54-59. Cf. şi S. Karcevski, *Du dualisme asymétrique du signe linguistique*, T.C.L.P., 1, 1929.

2 Vezi în acest sens şi L.A. Vvedenskaja, *Sinonimičeskie pary antonimov*, RJaŠ, 1969, nr. 4; Cf. şi R. Sîrbu, *Antonimia lexicală în limba română*, Edit. Facla, Timişoara, 1977.

3 Punctat sînt redate relaţiile de antonimie aproximativă.

4 Vezi pentru analiza componenţială a unor serii de sinonime în limbile rusă şi română Maria Király, *Komponentnyj analiz senonimičeskih rjadov imēn susčestvitel'nyh v russkom i rumynskom jazykah* , Univ. din Timişoara, Seminarul de lingvistică, 1, 1976.

5 Cele afirmate mai sus se confirmă şi în alte exemple. De pildă, în seriile antonimice de sinonime *blizko, nedaleko, vblizi, nevdaleke, nedaleče / daleko, vdali, vdaleke, daleče* distingem următoarele componente semantice comune şi contrare: SC: "dispus la o distanţă oarecare"; SC(A): "dispus la o distanţă mică"; SC(A'): "dispus la o distanţă mare"; SC(A)/ SC(A') = Si: "dispus la o distanţă $\frac{\text{mică}}{\text{mare}}$ ". În prezenţa semelor de diferenţiere existente în interiorul fiecărei serii de sinonime distingem următoarele cupluri de antonime: *blizko - daleko; nedaleko - daleko; vblizi - vdali; nevdaleke - vdaleke; nedaleče - daleče.*

6 Pentru grupul lexical similar din limba română, vezi Richard Sîrbu, *Analiza semică a unor substantive care denumesc sentimente în limba română*, în SCL, XXV, 1974, nr. 3.

TYPES DE RELATIONS SYNSÉMIQUES AU PLAN DE L'INTERACTION DE L'ANTONYMIE ET DE LA SYNONYMIE

(RÉSUMÉ)

Dans cet article les auteurs se sont proposé d'analyser les relations synséméques qui resultent de l'interactions de deux catégories sémasiologiques fondamentales de la synonymie et l'antonymie.

L'interpénétration de ces deux categories démontre éloquemment le caractère systématique du lexique et implicitemment de la langue. Conformément à l'analyse sémique sont illustrées par exemples quelques relations specifique qui existent dans les paradigmes complexes des antonymes et des synonimes.

Après les analyses effectuées on arrive à la conclusion que l'analyse sémique des séries synomiques engagées en relations d'antonymie, nous offre la possibilité de pénétrer plus profondément dans l'essence de la structure sémantique des séries synonimiques et ouvre de larges perspectives pour la recherche contrastive des rapports sémantiques qui existent dans les séries synonimiques et des paires d'antonymes.

ТИПЫ СИНСЕМИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ МЕЖДУ АНТОНИМИЕЙ И СИНОНИМИЕЙ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В настоящей статье авторы поставили перед собой задачу

исследования синсемических отношений, вытекающих из взаимоотношения двух основных семасиологических категорий, синонимии и антонимии. Взаимопроникноаение этих двух категорий наглядно доказывает системный характер лексики и, том числе, языка. На основе примеров, путём компонентном анализа приллюстированы некоторые типические отношения, существующие в сложных парадигмах антонимов. Вследствие проведенных разборов авторы приходят к выводу, что компонентный анализ синонимических рядов, находящихся в антонимических отношениях даёт нам возможность глубже проникнуть в сущность семантической структуры противопоставленных синонимических рядов и открывает широкие возможности к сопставительному изучению тех семантических отношений, которые существуют в рамках сининимических рядов и антонимических пар.

ZUR KONTEXTUALEN BEEINFLUSSUNG DER AKTIONALITÄT IM NEUHOCHDEUTSCHEN

von

YVONNE LUCUȚA

1. Die Formen der kontextualen Beeinflussung von Aktionalität gestalten sich oft recht mannigfaltig und kompliziert und sind schwer zu systematisieren, da semantische und syntaktische Kontexteinflüsse gleichzeitig wirken und auch die Sprechsituation mitbestimmend sein kann. Im folgenden soll der aktionale Einfluss der Kontextpartner auf die Aktionsart des prädikativen Verbs vereinfacht dargestellt werden. Es wird also von den im Elementarkontext[1] auftretenden Subjekten, Objekten und Adverbialbestimmungen ausgegangen, wobei aber nicht die semantisch relevanten syntaktischen Bedingungen primär untersucht werden, sondern die aktionalen Wirkungen der Kontextpartner.

Kontextelemente beeinflussen die aktionale Bedeutung der Verben aufgrund ihres semantischen Wertes. Sie bilden im allgemeinen keine grammatischen Paradigmen (wie die Tempus- und Genusformen), können jedoch zu Gruppen mit ähnlicher Bedeutung zusammengefasst werden, da sie gemeinsame übergeordnete Seme aufweisen. In diesem Sinne können sie als offene semantische oder funktionale Paradigmen gedeutet werden, die auf einer synonymischen Relation semantischer Ähnlichkeiten beruhen (Adverbialbestimmungen der punktuellen oder linearen Schnelligkeit) oder auf der Ähnlichkeit oder Gleichheit der Funktion (affiziertes und effiziertes Objekt)..

2. Aus dem untersuchten Material geht hervor, dass das Subjekt primär keiner aktionalen Beeinflussung fähig ist. Die als Subjekt fungierenden Wörter aktivieren keine aktionalen Seme des als Prädikat fungierenden Verbs[2]. Sie können die aktionalen Seme des Verbs weder verstärken noch abschwächen, weder angleichen noch umschalten.

3.1. In seinen Untersuchungen über den Einfluss des lexikalischen Kontextes auf das Verb weist W. Schmidt[3] auf die vom *Akkusativobjekt* hervorgerufene unterschiedliche Bedeutung von Aussagen hin, ohne aber daraus Konsequenzen für die Aktionalität der Prädikatsverben zu ziehen. Verben, die ein Akkusativobjekt binden, sind obligatorisch zweiwertig (gelegentlich auch dreiwertig), sie haben also immer mindestens ein Objekt als Zielpunkt der Handlung. Durch das Akkusativobjekt wird der Handlung eine Grenze gesetzt, so dass sie allgemein als

terminative Verben gelten können. Das im Verb potentiell enthaltene Sem 'Grenze' wird erst durch das Akkusativobjekt aktiviert, d.h. im Kontext realisiert. Vergleicht man die Sätze,

Der Bauer schlug seinen Wald.

Der Bauer schlug Brennholz[4].

so stellt man fest, dass die syntaktische Struktur dieselbe ist ($S + P + O_{Akk}$) und auch das Subjekt das gleiche bleibt. In beiden Fällen liegt dieselbe Bedeutung des Verbs vor: "mit Hilfe eines Werkzeuges (das nicht genannt werden muss) Schläge ausführen". Das Verb schlagen bedeutet im allgemeinen "mit der Hand oder einem Gegenstand nach heftig rascher Bewegung jemanden oder etwas hart treffen"[5], so dass die von W. Schmidt angeführten Beispielsätze bereits eine lexisch-semantische, vom Kontext bedingte Variante darstellen, die eine Resultatbezogenheit zur Geltung kommen lässt. Im Satz *Der Bauer schlug seinen Wald* wird das Objekt *Wald* dem Verb *schlagen* affiziert, die Tätigkeit des Verbs richtet sich auf das Akkusativobjekt *Wald*, es wird von der Tätigkeit nur "berührt", nicht neu geschaffen. Im Satz *Der Bauer schlug Brennholz* wird das Objekt *Brennholz* durch die Handlung bewirkt, effiziert; das Endergebnis der Tätigkeit des "Schlagens" ist Brennholz.

Im ersten Satz kommt es mehr auf das Wie der Handlung an, die einem Resultat zustrebt, die Endphase des Geschehens wird betont, ohne aber nachdrücklich darauf zu verweisen, dass ein Resultat gezeitigt wird bezw. dass die Grenze der Handlung erreicht ist. Es liegt also *resultative Aktionsart* vor. Im zweiten Satz hingegen liegt das Augenmerk auf dem Ergebnis der Handlung, durch die Tätigkeit des "Schlagens" wird ein Resultat gezeitigt, die Grenze der Handlung ist effektiv erreicht. Somit liegt *effektive Aktionsart* vor. Die beiden unterschiedlichen Kontextpartner bewirken also, dass bei dem terminativen Verb *schlagen* einmal das Sem 'resultativ' , ein andermal das Sem 'effektiv' aktiviert wird.

Dies ist auch bei anderen Kontextpartnern des Verbs *schlagen* feststellbar: *einen Menschen/ein Tier/einen Nagel in die Wand/die Faust ins Gesicht schlagen* (affiziertes Objekt - resultative Aktionsart), in Opposition zu: *ein Loch/eine Brücke/Schaum/Wellen/Wurzeln schlagen* (effiziertes Objektiv - effektive Aktionsart). Auch bei anderen Verben, die sowohl ein affiziertes wie auch ein effiziertes Objekt zulassen, ist ein ähnlicher Sachverhalt zu verzeichnen: *legen, setzen, binden, spinnen, drehen, schneiden* usw.

Bei den Verben *legen* und *setzen* ist die unterschiedliche Aktionsart auch an die syntaktische Valenz gebunden. Die Verben *legen* und *setzen* sind üblicherweise dreiwertig, ihre Mitspieler sind in diesem Falle S_N, S_{Akk}, $_pS$:

Er legte das Kind in die Wiege.

Sie setzte den Topf auf das Feuer.

Das dreiwertige Verb hat als Mitspieler ein affiziertes Akkusativobjekt, das sei-

nerseits die resultative Aktionsart beim prädikativen Verb bewirkt. Bleibt jedoch die dritte Leerstelle$_p$S unbesetzt, so tritt eine lexisch-semantische Variante auf, die nur in Verbindung mit einem effizierten Objekt realisiert werden kann. In diesem Falle liegt effektive Aktionsart vor: *Pflaster/den Fussboden/Schlingen legen/die Henne legt Eier/einen Ofen/ein Fragezeichen setzen.* Man muss sich aber ständig vergegenwärtigen, dass die aktionalen Unterschiede von den lexisch-semantischen Varianten der Verbbedeutung bedingt sind, denn die aktionalen Seme treten nie primär auf, in der Hierarchie der Seme sind sie anderen Kernsemen oder Sembündeln untergeordnet.

3.2. Das Hinzufügen einer Resultatbezeichnung als Kontextpartner eines zwei- bezw. dreiwertigen Handlungsverbs bestimmt dessen Aktionsart. "Ohne diesen Zusatz bezeichnen solche Verben die betreffende Tätigkeit einfach als "Beschäftigung", wobei das Urteil über den Ertrag dieses Tuns unterbleibt und der Blick allein beim Subjekt bleibt"[6].

Er schreibt/malt/liest/ gräbt/kocht/wäscht/bügelt usw.

Weil das Akkusativobjekt das Sem 'Grenze' nicht aktiviert, bezeichnen diese Verben lediglich die Dauer der Handlung. Die terminativen/grenzbezogenen Verben werden somit aterminativ gebraucht. Es handelt sich in diesem Falle um eine *aktionale Umschaltung*, die durch den Kontextpartner Null bewirkt wird. Die betreffenden Verben siedeln aus dem Mikrofeld der Terminativität in das Mikrofeld der Aterminativität über.

3.3. Zusammenfassend soll versucht werden, den Regelmechanismus der zweiwertigen Verben mit Akkusativobjekt und ihre semantischen und aktionalen Selektionsbeschränkungen anhand des Verbs *schlagen* aufzuzeigen:

I schlagen$_2$

II schlagen $\longrightarrow$ S_N, S_A

III SN $\longrightarrow$ Hum (*der Bauer* schlug ...)
aktional irrelevant

S_A $\longrightarrow$ 1. $\pm$ anim. affiziertes Objekt (Der Bauer schlug schlug *den Wald.*)
resulative Aktionsart

2. - anim. effiziertes Objekt (Der Bauer schlug *Brennholz.*)
effektive Aktionsart

3. Ø (Null)
aterminative Aktionsart

Beim einen oder dem anderen Handlungsverb kann die eine oder die andere Möglichkeit ausgeschlossen sein.

4.1. Eine aktionale Umschaltung liegt auch vor, wenn die terminativen Handlungsverben resultativer oder effektiver Aktionsart statt des Akkusativobjekts ein *Präpositionalobjekt* binden. Durch den neuen Kontextpartner wird das

Sem'nichtgrenzbezogen' bezw.'aterminativ' hervorgerufen.

Sie flocht einen Kranz. (terminativ/effektiv)

Sie flocht an dem Kranz. (aterminativ)

Er las ein Buch. (terminativ/effektiv)

Er las in einem Buch. (aterminativ)

Die Akkusativfügung ist nur möglich, wenn die Durchführung der Handlung bis zu dem gesetzten Ziel mitgesehen ist. Wird nur allgemein der Verlauf herausgestellt, so muss anstelle des Akkusativobjekts das Präpositionalobjekt treten.[7]

4.2. Als ein Mittel zur Bestimmung unterschiedlicher Aktionsart der Verben werden auch Präpositionalkonstruktionen des Dativs und Akkusativs genannt. Man hat die Dativ-Fügung als Ruhe-, die Akkusativ-Fügung als Richtungskonstruktion bezeichnet, oder, da die Ruhekonstruktion auch bei Bewegungsverben vorkommt, die Dativ-Fügung als intralokale, die Akkusativ-Fügung als translokale Fügung bezeichnet[8].

Das Vorkommen von Dativ und Akkusativ bei demselben Verb und derselben Präposition reicht in die ältesten literarischen Stadien, und ausführliche Materialsammlungen zeugen von dem Überwiegen dieser Konstruktionen. Es ermangelt aber einer Erklärung dieser Erscheinung. E.A. Meyer versucht, die Präpositionalkonstruktion mit der Aktionsart des Verbs und dem Satzton in Zusammenhang zu stellen[9], indem er bei effektiver (bei uns: resulative Aktionsart) das Verb als hauptbetont betrachtet, während der Präpositionalausdruck tonlich zurücktritt:

Eines Nachts ... sieht er eine Gestalt sich langsam vom Fusse seines Bettes fortbewegen und *im Dunkel verschwinden.*

und bei terminativer Aktionsart (bei uns: effektive Aktionsart) das Verb als satzunbetont, die Präpositionalkonstruktion hingegen als hauptbetont betrachtet[10].

Während das Ehepaar umkehrt und wieder *in das Nebenzimmer verschwindet,* steht er auf und zieht sich an.

Eines steht fest: durch die beiden Konstruktionen mit dem Dativ und dem Akkusativ verfügt das Deutsche über zwei Mittel, die Endphase des Geschehens oder das Ergebnis selbst in den Vordergrund zu rücken: *Er wurde in das Krankenhaus aufgenommen* und *Er wurde in dem Krankenhaus aufgenommen.* Äusserlich-formal stellen wir in dem einen Fall Akkusativfügung mit Hauptton auf der präpositionalen Wendung, im anderen Fall Dativfügung mit Hauptton auf dem Verb fest. Inhaltlich sieht Weisgerber den Unterschied zwischen den beiden Sätzen darin, "dass in dem einen Fall ein dauernder, tiefgreifender Übergang, ein Zustandwechsel gesehen ist, während der andere das Geschehen als vorübergehend, mehr äuserlich bleibend hinstellt"[11]. Ohne den Sachverhalt vereinfachen zu wollen, möchten wir dennoch auf die aktionalen Unterschiede dieser Konstruktionen hinweisen.

Die Dativfügung mit der Hauptbetonung auf dem Verb weist auf die Resultatbezogenheit des Geschehens hin, das einem Ende, einer Grenze zustrebt. Die Akkusativfügung mit der Betonung auf der Präpositionalkonstruktion weist auf das effektive Erreichen einer Grenze des Verbalgeschehens.

Hier zeigt sich zugleich, dass die Fülle der deutschen Präpositionen mit doppelter Rektion *an, auf über, unter, vor, zwischen, neben, hinter* noch im Zusammenhang mit der Aktionalität zu prüfen sind.

5.1. *Die Adverbialbestimmung* ist wohl der wichtigste Kontextpartner der aktionalen Prädikatsverben. Sie besitzt die Fähigkeit, die im Verb implizierten aktionalen Seme zu verstärken, abzuschwächen, umzuschalten, sie kann auch zu manchen Verben und ihrer Aktionsart inkompatibel sein.

Dass Adverbien bei der Bestimmung von Aktionsarten eine Rolle spielen, ist seit langem bekannt. Nach Hollmann[12] kann ein Verb durch *plötzlich, mit einem Male* die punktuelle Aktionsart annehmen. E.A. Meyer[13] weist auf die Rolle der punktuellen und nichtpunktuellen Bestimmungen bei den Aktionsarten hin. E. Seidel[14] betont, dass die nichtslawischen Sprachen im Adverb über ein Mittel verfügen, "mit dem sie umschreibend die Schattierungen der Handlung ausdrücken können, die das slawische Verb selber anzeigt". Das Adverb dient zur reichen Ausgestaltung der an der Verbhandlung zu beobachtenden Schattierungen.

Die Adverbialbestimmung steht in einem syntaktisch weniger engen Verhältnis zum Verb als das Objekt, aber die als Kontextpartner fungierenden Adverbialbestimmungen spielen keine unwesentliche Rolle bei der aktionalen Beeinflussung des Verbs.

5.2. Eine wertvolle Anregung zu Fragen der semantischen Kompatibilität zwischen Adverbialbestimmungen und Aktionsarten der Verben bietet die Arbeit von Els Oksaar "Semantische Studien im Sinnbereich der Schnelligkeit". Die "Schnelligkeitswörter" werden in Wörter der linearen Schnelligkeit LS (*schnell, rasch, flink*) und der punktuellen Schnelligkeit PS (*sofort, plötzlich*) unterteilt[15]. Die Autorin macht aber darauf aufmerksam, dass zwischen den beiden Gruppen nur grosse Grenzlinien gezogen werden können, so dass eine Übergangszone LS - PS zu berücksichtigen ist.

5.3. Treten zu einem prädikativen Verb adverbiale Bestimmungen, deren semantische Valenzen mit der Verbbedeutung völlig oder weitgehend konvergieren, so bleibt die Aktionsart des Verbs unverändert, aber sie gewinnt an Nachdruck, sie wird verstärkt.

Aber so war er *immer* ... nobel. (aterminativ)

Er stand *reglos* an der Ecke. (aterminativ)

Die Nichtgrenzbezogenheit von "stehen" (s_1 = 'aufrecht' , s_2 = 'auf die Füsse gestützt' , s_3 = 'verharren') wird durch den Kontextpartner "reglos" verstärkt.

Dadurch wird die Stellung von Verben dieses Typs im Mikrofeld der Aterminativität weitgehend gefestigt. Dieselbe Konvergenz tritt auch im Mikrofeld der Terminativität auf.

Auf einmal ... versank er in den Schnee. (effektiv)

Die grenzbezogene Handlung wird durch das Adverb punktuell verdichtet, die effektive Aktionsart des Verbs wird durch das Adverb verstärkt.

5.4. Sind die Adverbialbestimmungen so geartet, dass ihre Seme, d.h. ihre semantischen Valenzen nicht mit den aktionalen Semen konvergieren, so können sie die Aktionsart des Verbs abschwächen und dadurch eine teilweise Umschaltung bewirken. So z.B. können iterierende Adverbien, die als Kontextpartner zu einem Verb treten, neben der regelmässigen oder unregelmässigen Wiederholung gelegentlich auf die (teilweise) Grenzbezogenheit bzw. Nichtbezogenheit der Handlung hinweisen.

Immer wieder stiess er sich im Dunkeln an den Stühlen,
die im Saal regellos herumstanden.

Dass die Handlung einer Grenze zustrebt, ist wohl augenfällig, aber durch das iterierende Adverb wird die Grenze des Geschehens "verlegt", so dass eigentlich weder eine ausgesprochen aterminative noch eine asugesprochen terminative Aktionsart vorliegt. Klarer kommt diese Tatsache durch die Weglassprobe zur Geltung,

Er stiess sich an den Stühlen ...

wo die Grenzbezogenheit des Geschehens deutlich in den Vordergrund rückt.

Adverbien können also den Ausdruckswert der terminativen Aktionsart abschwächen, indem sie dem Verb eine Art "Mittelwert" zwischen Terminativum und Aterminativum verleihen. Die hierher gehörenden Fälle sind sehr zahlreich und verschiedenartig:

Nur ab und zu schrieb er noch ein Gedicht.

Nur selten schrieb er ihr einen Brief.

Es kommt hier darauf an, der Vorstellung des vollendenten Schreibens bei der Verbindung mit dem effizierten Objekt nicht zu entbehren. Das Adverb schwächt dann die Vorstellung der Grenzbezogenheit ab. Ähnlich verhält es sich mit aterminativen Verben, die durch eine nicht völlig konvergierende Adverbialbestimmung in die Nähe der Terminativität gerückt werden können:

Er *schlief gleich*, denn er war hundemüde.

(Die Ersatzform "einschlafen" würde eindeutig auf die Grenzbezogenheit verweisen).

5.5. Die Umschaltung der Aktionsart durch die Adverbialbestimmung ist eine der häufigsten Erscheinungen. Durch das Hinzufügen der Richtungsbestimmung wird den nichtgrenzbezogenen Verben eine Grenze gesetzt (*in die Tiefe sinken*).

Aber auch grenzbezogene Handlungen können durch bestimmte Adverbialbestimmungen teilweise aterminative Aktionsart annehmen.

Nach und nach versammelten sich die Gäste.

Allmählich verschwand der Zug in der Ferne.

Die Umschaltung der Aktionsart zeigt sich jedoch unter zwei unterschiedlichen Gesichtspunkten: Während aterminative Verben durch die Adverbialbestimmung das Sem 'Grenze' eindeutig aktivieren und somit im Mikrofeld der Terminativität liegen, sind terminative Verben mit "linearen" Adverbialbestimmungen am Rande des Mikrofeldes der Aterminativität oder zwischen den Mikrofeldern gelagert. Bei aterminativen Verben übt die Adverbialbestimmung einen stärkeren Einfluss auf das Verb aus als bei den terminativen Verben.

6. Bei der Analyse der kontextualen Beeinflussung der Aktionsarten sind nur wenige lexisch-semantische Seiten des Problems ins Auge gefasst, d.h. nur einige Einflüsse untersucht worden. Es handelt sich vor allem um teilweise systematische Einflüsse der Kontextpartner auf die Aktionsarten der Verben. Die Frage der Inkompatibilität konnte nicht erörtert werden, da sie sich jedwelcher Systematik entzieht.

Damit sind jedoch die Kontextbeziehungen im Rahmen der Aktionalität nicht erschöpft. Neben der semantischen Kontextbestimmtheit gibt es noch eine zweite, die syntaktische. Die Frage nach einer semantisch aktionalen Relevanz der syntaktischen Konstruktion ist bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht erforscht worden. Die Realisierung bestimmter aktueller Bedeutungen der Wörter ist aber - wie bekannt - auch von der grammatischen Konstruktion abhängig. Somit müssten auch die Aktionsarten, die als eine semantisch-grammatische Kategorie gedeutet wurden, wenigstens teilweise von der grammatischen Konstruktion beeinflusst werden. Diesbezüglich wurden vom Verfasser noch keine Untersuchungen unternommen.

WISSENSCHAFTLICHES SCHRIFTTUM

1 Unter Elementarkontext verstehen wir die Verbindung von S(ubjekt) + P(rädikat) + E(rgänzung) in Opposition zum valenzgebundenen Minimalkontext. Das Prädikat steht im Präteritum, dem vom aktionalen Standpunkt unmarkierten Tempus.

2 Vgl. Lucuţa Y., *Das Feld der Aktionalität im Neuhochdeutschen* (maschinenschrift. Diss.), Bucureşti 1975.

3 *Lexikalische und aktuelle Bedeutung*, Berlin 1963.

4 *Ibid.*, S. 61.

5 *Duden. Bedeutungswörterbuch*, Mannheim 1970, S. 560.

6 Erben, J., *Abriss der deutschen Grammatik*, Berlin 1967, S. 32.

7 Diesem Sachverhalt hat L. Weisgerber Rechnung getragen, ihn aber als Aspektunterschied gedeutet. Vgl. *Grundzüge der inhaltbezogenen Grammatik*, Düsseldorf 1962, S. 313.

8 Meyer, E.A., *Ruhe und Richtung, Aktionsart und Satzton im Neuhochdeut-*

schen, Marburg 1928, S. 1.

9 *Ibid*, S. 20 ff.

10 Ähnlich geht B. Paczkowsky in seinen etwas simplifizierenden Ausführungen vor. Vgl. *Die Präpositionalkonstruktionen des Dativs und Akkusativs als eines der Mittel zur Bestimmung der Aktionsarten in der deutschen Sprache der Gegenwart*, in: Zeitschrift für Phonetik, 11/1958, S. 88 f.

11 Weisgerber, Leo, *Grundzüge der inhaltbezogenen Grammatik*, S. 311.

12 Hollmann, E., *Untersuchungen über Aspekt und Aktionsart unter besonderer Berücksichtigung des Altenglischen*, (Diss.), Jena 1937, S. 58.

13 Meyer, E.A., *Ruhe und Richtung*, S. 25.

14 Seidel, E., *Zu den Funktionen des Verbalaspekts*, in: TCLP 1936/6, S. 127, ff.

15 Oksaar, E., *Semantische Studien im Sinnbereich der Schnelligkeit*, Stockholm 1958, S. 22.

ANALIZA MODULUI ACŢIUNII ÎN CONTEXT

(REZUMAT)

Formele de influenţare contextuală ale acţionalităţii sînt multiple şi complexe, în multe cazuri de nesistematizat. Ca punct de plecare în această analiză s-a luat, cu mici excepţii, contextul elementar, stabilind în ce măsură acesta exercită o influenţă acţională asupra verbului predicativ. Prezentăm, în mod succint, doar rezultatele cercetării noastre:

1. *Subiectul* nu exercită nici o influenţă acţională asupra verbului predicativ.

2. În contextul elementar $S + P + O_{Akk}$ (subiect + predicat + complement direct) acesta din urmă contribuie la o diferenţiere a acţionalităţii la verbele terminative care vizează un rezultat. În legătură cu obiectul "affectum" verbul implică modul acţiunii *rezultativ (Der Bauer schlug seinen Wald.)*, iar în legătură cu obiectul "effectum" modul acţiunii *efectiv (Der Bauer schlug Brennholz)*.

3. La *verbele de acţiune* (care totdeauna exprimă un proces orientat şi ca atare implică semul 'limită') absenţa complementului direct provoacă o comutare acţională, în sensul că verbele respective subliniază desfăşurarea nelimitată a acţiunii, devenind astfel *aterminative*. De această comutare acţională este legat şi transferul lor din microcîmpul terminativităţii în cel al aterminativităţii (*Der Mann las/schrieb)*.

4. O comutare acţională s-a consemnat şi la verbele rezultative şi efective în îmbinarea cu un complement cu prepoziţie, care le conferă caracterul de *aterminativitate (Sie flocht an dem Kranz. Er las in einem Buch)*.

5. O diferenţiere acţională apare şi în cazul verbelor cu *complement prepoziţional în dativ şi acuzativ* la acelaşi verb *(Er versank in der Tiefe =*

= rezultativ; *Er versank in die Tiefe* = efectiv).

6. *Complementele circumstanţiale* exercită cea mai mare influenţă asupra acţionalităţii verbului predicativ. Complementele circumstanţiale convergente cu acţionalitatea verbului o întăresc pe aceasta (*Er stand reglos an der Ecke*), cele care nu converg cu acţionalitatea verbului o pot diminua pe aceasta sau comuta parţial (*Immer wieder stiess er sich im Dunkeln an den Stühlen ...*) conferindu-i un caracter mediator între terminativitate şi aterminativitate. (*Nur ab und zu schrieb er einen Brief. Er schlief gleich, denn er war hundemüde*).

Comutarea acţionalităţii prezintă însă două aspecte distincte: pe cînd verbele aterminative devin în mod evident terminative în îmbinarea cu un complement circumstanţial, acţionalitatea verbelor terminative nu poate fi comutată decît parţial în direcţia aterminativităţii prin complementele circumstanţiale.

7. Cazurile de incompatibilitate acţională nu au fost analizate, ele fiind cu totul nesistematice.

PROBLEME ALE STABILIRII RELAŢIILOR DE ECHIVALENŢĂ PENTRU TRADUCEREA DIN LIMBA ROMÂNĂ ÎN LIMBA GERMANĂ

de

CRISTINA-MARGARETA STANCIU

Prezentăm în articolul de faţă rezultatele unor cercetări atît teoretice cît şi practice privind stabilirea relaţiilor de echivalenţă între limbile română şi germană în scopul traducerii.

Ne referim pe scurt la unele premise teoretice ale cercetării care ne-au dus la concluziile pe care le prezentăm aici.

Pe baza concepţiei materialist-dialectice privind raportul dintre limbă şi gîndire putem afirma că în principiu acelaşi conţinut poate fi exprimat în orice limbă.

Problema de bază a translaţiei este menţinerea invarianţei în planul conţinutului. Se disting invarianţe noţional-significative şi invariante comunicativ-pragmatice. Coordonata pragmatică a unui text rezultă din scopul comunicativ al acestuia[1].

O noţiune fundamentală a teoriei traducerii este concepţia saussureană despre caracterul de sistem al limbii, care are o anumită structură. Teza saussureană cu privire la arbitrarul semnului lingvistic este punctul de plecare al cercetărilor în perspectiva teoriei traducerii şi a activităţii practice de traducere. Noţiunea de semn lingvistic are în teoria traducerii un sens mai larg, nefiind limitată la unităţile lexicului, ci putînd cuprinde şi mai multe unităţi lexicale cu o anumită structură.

Raportul dintre conţinutul şi forma semnului lingvistic l-am cercetat din perspectiva corelativelor constante-variante, polisemii-polimorfii, implicaţii-explicaţii, redundanţe-deficienţe[2].

Corelativele "constante-variante" trebuie cercetate pe axa paradigmatică, reliefîndu-se raportul dintre sensul primar, denotativ, "constanta", şi "varianta" cu funcţie de simptom sau de signal. /Ne referim aici la diferenţierea făcută de Karl Bühler între cele trei funcţii ale semnului lingvistic, şi anume cea de simbol, simptom şi signal[3]. Corelativele "polisemii-polimorfii" se referă la diferitele raporturi dintre conţinutul şi forma semnului lingvistic: "polimorfie" înseamnă referirea la acelaşi conţinut prin formative (structuri

de suprafaţă ale semnului lingvistic/ diferite; "polisemie" înseamnă, dimpotrivă, exprimarea de conţinuturi deosebite prin acelaşi formativ / prin aceeaşi structură de suprafaţă a semnului lingvistic/. Corelativele "explicaţii-implicaţii" se referă la raportul dintre conţinutul şi forma semnului lingvistic în domeniul parole: în cazul "implicaţiei" o parte a informaţiei este lăsată pe seama contextului, în cazul "explicaţiei" toate elementele conţinutului / la elementele semantice toate semele / sînt actualizate în planul structurii de suprafaţă/. Prin raportarea la două limbi a corelativelor "redundanţe-deficienţe" se ţine cont de faptul obiectiv că unele elemente ale conţinutului semnului lingvistic din limba sursă nu pot fi actualizate în limba în care se traduce, ceea ce duce la deficienţe, sau, dimpotrivă, aceeaşi informaţie este repetată prin formative diferite, ceea ce duce la redundanţă.

La elementele semantice am explicat raportul dintre corelativele constante-variante, polisemii-polimorfii, implicaţii-explicaţii, redundanţe-deficienţe prin analiza semică.

Termenul *semem* l-am folosit în accepţiunea de sens actual, pornind de la dihotomia sens lexical, în domeniul langue, şi sens actual, în domeniul parole[4]. Raportul dintre sensul lexical şi cel actual nu este întotdeauna identic în două limbi.

Teoriile moderne ale semanticii structurale încearcă să elucideze structura complexă a conţinutului semnului lingvistic printr-o ierarhizare a semelor[5] ca şi prin explicarea caracterului dinamic al ierarhiei semelor în cadrul microstructurii, în funcţie de distribuţia semnului lingvistic. În descrierea microstructurii sememului trebuie să se ţină cont de faptul că fiecare comunicare este parte constitutivă a unei situaţii determinată de factorii extralingvistici şi presupune un emiţător şi un receptor. Din acest fapt obiectiv rezultă coordonata pragmatică a semnului lingvistic. Prin urmare conţinutul semnului lingvistic nu este numai rezultatul reflectării în conştiinţă a unui aspect din realitatea obiectivă, ci cuprinde şi premisele realizării unui efect pragmatic-afectiv. Microstructura unui semem cuprinde atît seme relevante intersubiective cît şi seme irelevante, subiective. Cu ajutorul concluziei semanticii structurale potrivit căreia în microstructura unui semem există o ierarhizare a semelor, am explicat unele deficienţe parţiale care apar în traducere prin aceea că am pornit de la deosebirea pe care a făcut-o Karl Bühler cu privire la funcţiile semnului lingvistic. Funcţia de reprezentare sau de simbol este sensul denotativ. În ierarhia semelor în cadrul microstructurii sememelor semele care corespund funcţiei de simbol sînt de un rang superior, pe cînd semele corespunzătoare funcţiilor de simptom sau signal sînt de rang inferior. În funcţie de caracteristicile pragmatice ale textului sursă acestea din urmă pot deveni relevante

pentru traducere. Nu pentru toate semele lingvistice cu funcţie de simptom sau signal în limba sursă există corespondent adecvat în limba în care se traduce. Semnele respective din cele două limbi pot avea aceleaşi seme de rang superior, semele periferice, dimpotrivă, să nu fie identice, ceea ce duce la o deficienţă parţială în limba în care se traduce.

O deosebită atenţie am acordat studiului confrontativ al verbelor, deoarece prin valenţa sa verbul permite o pătrundere în structura complexă a propoziţiei şi în relaţiile semantico-gramaticale ale propoziţiei. Importanţa structural-semantică a verbelor în propoziţie îşi găseşte expresia şi în microstructura complexă a acestora ca şi în mecanismul proiecţiei. Prin mecanismul de proiecţie se înţelege posibilitatea transferării unor caracteristici semantice din microstructura verbelor asupra substantivelor cu funcţia de subiect şi/sau de complement[6]. Stabilirea partenerilor de context se realizează pe baza regulilor de selecţie[7] prin care se manifestă relaţia dintre semantică şi sintaxă. În cercetarea confrontativă a verbelor am combinat descrierea microstructurii acestora cu analiza distribuţională.

În afara metodelor de cercetare ale gramaticii contrastive, ale teoriei valenţei, ale semanticii structurale am apelat şi la teoria cîmpurilor semantice.

În baza cercetării noastre privind aplicarea teoriei traducerii la studiul comparativ al limbilor română şi germană am ajuns la următoarele concluzii pe care le-am grupat în două secţiuni: I. *Principii generale* şi II. *Principii specifice privind traducerea din limba română în limba germană*. În continuare ne vom referi la:

II. Principii specifice privind traducerea din limba română în limba germană

1. Din cercetarea *cîmpurilor semantice ale unor verbe* sub raportul corelativelor constante-variante, polisemii-polimorfii, explicaţii-implicaţii, redundanţe-deficienţe am putut constata următoarele:

1.1. Cîmpul semantic al *verbelor poziţionale* reprezintă un caz tipic de polisemie în limba română, polimorfie în limba germană.

1.2. Pentru *factitivele* corespunzătoare verbelor poziţionale raportul este de asemenea de polisemie în limba română, polimorfie în limba germană (*a pune - stellen, legen, setzen*).

La verbele din cîmpurile semantice de mai sus, corelativelor polisemie-polimorfie li se adaugă implicaţia semantică în limba română, explicaţia semantică în limba germană, în funcţie de poziţia posibilă în spaţiu a obiectului desemnat de substantivul cu funcţia sintactică de subiect.

1.3. Dintre *verbele de mişcare care desemnează deplasarea* am evidenţiat acele verbe ale căror seme de bază indică atît direcţia deplasării, cît şi felul acesteia şi care conţin ca seme suplimentare precizarea "cu sau fără vehicol" în legătură cu substantivele cu funcţia sintactică de subiect care conţin semele de bază "+concret", "+animat", "+uman". În planul valenţei logice aceste verbe au pe lîngă subiect un al doilea actant care exprimă locul spre care se face deplasarea. În planul structurii de suprafaţă îi corespunde un circumstanţial de loc, care nu este actualizat întotdeauna, putînd fi lăsat pe seama implicaţiei contextuale. În ceea ce priveşte actualizarea semelor verbale în planul structurii de suprafaţă există raportul de explicaţie semantică în limba germană, implicaţie semantică în limba română, respectiv polimorfie-polisemie. De ex.: *gehen - a merge* (pe jos); *fahren - a merge* (cu tramvaiul , cu trenul etc.); *fliegen - a merge* (cu avionul). Semul S_3 (cu sau fără vehicol" este conţinut în limba germană în verbul explicit respectiv, în limba română semul S_3 poate fi actualizat prin forme analitice, respectiv prin prepoziţie plus substantiv, de cele mai multe ori însă această informaţie este lăsată pe seama implicaţiei contextuale.

1.3.1. În cadrul cîmpului semantic al verbelor de deplasare un grup aparte îl reprezintă în limba germană verbele care în planul structurii de suprafaţă au caracteristica "compuse cu particulă separabilă". Microstructura lor conţine atît seme care indică orientarea în spaţiu, cît şi seme care indică felul deplasării.

1.3.2. Din punctul de vedere al informaţiei care este conţinută în particula separabilă se disting două grupuri: 1. verbe la care particula separabilă şi-a pierdut a) parţial sau b) în întregime sensul (de ex.: a) *aufmachen, zumachen;* b) *anrufen, ankommen)* şi 2. verbe la care particula separabilă este autosemantică (de ex.: *hineingehen, hinausgehen).*

1.3.3. Particula separabilă actualizează în structura de suprafaţă semul S_2 "+orientarea spre o ţintă" şi se încadrează în sistemul "ego-hic-nunc".

1.3.4. Verbul actualizează semul S_1 "+deplasare" şi semul S_3 "+felul mişcării".

1.3.5. Corespondentele din limba română ale verbelor cu particulă separabilă sînt lexeme verbale simple. Ele actualizează semul S_1 "+deplasare" şi semul S_2 "+orientarea spre o ţintă" (de ex.: *hineingehen - a intra; hereinkommen - a intra; hinausgehen - a ieşi; herauskommen - a ieşi).*

1.3.6. Semul S_3 care indică felul mişcării este redat în limba română cu ajutorul altor mijloace instrumentale: a) prin gerunziul unui verb cu semul de bază S_1 "+deplasare", la care semul S_2 redă felul mişcării; b) printr-un substantiv cu prepoziţie, microstructura substantivului conţinînd semul

verbal care caracterizează felul mişcării (de ex. a) *hereinlaufen - a intra fugind; hinauslaufen - a ieşi fugind* ; b) *hinaustanzen - a ieşi în pas de dans).*

1.3.7. Intrebuinţînd în propoziţie verbe cu particulă separabilă care au semele de bază descrise mai sus, se ajunge în limba germană la o informaţie redundantă, dacă în aceeaşi propoziţie este utilizată o prepoziţie avînd acelaşi sem cu acela al particulei separabile.

2. Pe baza cercetărilor în domeniul parole am putut stabili următoarele *cu privire la verb:*

2.1. La *"constante"*, adică la *verbe autosemantice* folosite cu sensul lor primar, există o relaţie de echivalenţă de unu-la-unu.

2.2. *La "variantele" cu funcţie de simptom* (în sensul lui Bühler) sînt de semnalat deficienţe parţiale: semele de bază sînt identice, seme de rang inferior rămîn neactualizate. (În domeniul parole am evidenţiat funcţia simptomatică de regionalism şi/sau de arhaism a unor sememe comparîndu-le cu sinonimele lor cu alte etimologii[8]. (De ex.: *a cîrmui* (I/1) tradus prin "beherrschen (A) şi "régieren" (B) intră în concurenţă sinonimică cu *a conduce, a administra, a călăuzi* (D. sin., p. 99). Pentru sensul contextual interesează comparaţia dintre *a conduce* şi *a guverna*. Pe baza analizei mecanismului de proiecţie la actantul cu funcţia de subiect, pornind de la dimensiunea pragmatică a textului original (este vorba de domnitorul unui stat feudal), am putut conchide că traducerea prin "regieren" (B) este neadecvată, traducerea prin "beherrschen" (A) fiind mai apropiată de sensul din textul original. Seme de rang inferior care conferă sememelor funcţia simptomatică de arhaism şi/sau regionalism rămîn neactualizate la o serie de sememe: *a izbuti* (I/1), "gelingen" (A,B) comparat cu *a reuşi* (D. sin., p. 217); *a făgădui* (I/62), "versprechen" (A,B), comparat cu *a promite* (D. sin., p. 162) şi altele).

2.3. Raportul între *polisemii şi polimorfii* este diferit în cele două limbi analizate.

2.3.1. La verbe care sînt polisemantice, atît în limba germană, cît şi în limba română, şi au acelaşi mecanism de proiecţie, se stabileşte o relaţie de echivalenţă de unu-la unu (*a vedea* (I/58) "sehen"; *a gîndi* (I/56 "denken").

2.3.2. În stabilirea sensului actualizat la verbe care sînt polisemantice în ambele limbi, dar au un mecanism de proiecţie diferit, trebuie actualizaţi actanţii adecvaţi. (De ex.: *a vărca sînge* (I/37) "Blut vergiessen"); *a cîştiga făgăduinţa* (I/65) "die Zusicherung erlangen" (A), "das Versprechen erhalten" (B).

2.3.3. Deosebirea în mecanismul de proiecţie poate fi legată de o funcţie de simptom. Neactualizarea ei duce la o deficienţă parţială. (De ex.: *a aduce ... cete de păgîni* (I/43) "mitbringen" (B). *Mitbringen* are alt mecanism

de proiecţie (Duden 10, p. 444, Wb.dt.Gegenwspr., p. 2523) şi folosirea acestui verb în legătură cu substantivul "Heiden" (B) este neadecvată .

2.3.4. Un verb polisemantic poate avea ca sinonime verbe monosemantice.

2.3.5. Atunci cînd un verb polisemantic din limba română intră în concurenţă sinonimică cu un verb monosemantic, primul actualizează o funcţie de simptom, şi anume cea de regionalism, arhaism sau neologism, în comparaţie cu verbul monosemantic corespunzător din limba germană. (De ex.: *a fugi* (I/1) "fliehen" (A,B) comparat cu *a evada, a se refugia* (D.sin., p. 176); *a socoti* (I/3) "glauben" (A), "meinen" (B) comparat cu *a crede, a fi de părere... a aprecia, ... a considera* (D.sin., p. 411); *a lăsa* (I/58) "verlassen" (A,B) comparat cu *a părăsi* (D.sin., p. 250); *a vinde* (I/1) "verraten" (A,B) comparat cu *a trăda, a pîrî, a denunţa* (D.sin., p. 475); *a şti* (I/56) "kennen" (A,B) comparat cu *a cunoaşte* (D.sin., p. 436). În limba în care se traduce se ajunge în asemenea cazuri la o deficienţă parţială, întrucît semele periferice nu sînt actualizate .

2.3.6. La corelativele polisemie-polimorfie privite sub raportul verbe autosemantice-verbe sinsemantice se pot distinge următoarele cazuri: a) verbe folosite sinsemantic în ambele limbi (de ex.: *a avea poruncă* (I/3) "Befehl haben" (A), "(einen) Auftrag haben" (B); b) verbe folosite sinsemantic în limba română, cărora le corespund în limba germană verbe autosemantice (de ex.: *a avea nevoie de* (I/65) "bedürfen (plus genitivul" (A), "brauchen" (B)); c) verbe autosemantice în limba română cărora le corespund în limba germană verbe folosite sinsemantic (de ex.: *a poposi* (I/11) "Rast machen" (B)).

3. La *substantive* corelativele constante-variante sînt relevante în cazul şirurilor sinonimice cu etimologii diferite în limba română.

3.1. In concordanţă cu etimologia lor, substantivele dintr-o serie sinonimică au *funcţii de simptom* specifice, fie de regionalism, fie de neologism sau de arhaism. In microstructura sememului respectiv această funcţie de simptom este reprezentată de un sem de rang inferior. Neactualizarea în traducere a acestor seme periferice duce la o deficienţă parţială. (In exemplele ce urmează redăm şirurile sinonimice, renunţînd aici la discutarea etimologiei lor. De ex.: *nădejde* (II/3) "Hoffnung" (A,B) raportat la *speranţă, încredere, credinţă* (D. sin., p. 282); *sfadă* (III/148) "Streit und Zank" (A), "Streit" (B) raportat la *ceartă, neînţelegere, conflict, divergenţă, zîzanie* (D. sin., p. 405); *slujbă* (III/113) cu sensul de *misiune, sarcină, însărcinare* (*înv. serviciu făcut cuiva* (DLRM, p. 778) tradus prin "Dienst" (A,B); *leac* (II/57) "Arznei" (A), "Heilmittel" (B) raportat la *doctorie, medicament, remediu, antidot* (D.sin., p. 251). Din punctul de vedere al coordonatei pragmatice a textului analizat rămîne neactualizată în cele două traduceri funcţia de simptom a unor

neologisme ca *intrigant* (I/66), *plan* (I/69), *pretexte* (II/6), *contribuţii* (II/12) *meditează* (II/13).

3.1.1. Funcţia de simptom a unui substantiv în limba sursă poate fi determinată de specificul denotatului extralingvistic. În traducere este aplicat procedeul parafrazei iar funcţia de simptom a sememului din textul limbii sursă nu este actualizată. (Renunţăm aici la exemple, ele necesitînd o discuţie mai amplă).

3.2. *În funcţia sintactică a substantivelor* nu există şi nici nu trebuie să existe întotdeauna o relaţie de echivalenţă de unu-la-unu.

4. La *atributul adjectival* apar deosebiri în regulile de selecţie în funcţie de microstructura substantivului determinat. În funcţie de semele de bază deosebim următoarele trei grupe de substantive: a) substantive cu semele de bază "+concret, +anim, +hum"; b) substantivele cu semele de bază "+concret, +anim, -hum"; c) substantivele cu semele de bază "+concret, -anim". Deosebirile în regulile de selecţie se manifestă în relaţia dintre explicaţie respectiv implicaţie contextuală. (De ex.: diferenţierii între *vechi* şi *bătrîn* în limba română, în funcţie de prezenţa sau absenţa semului "+animat" la substantivul pe care-l determină, îi corespunde în limba germană un singur formativ şi anume *alt*).

4.1. În limba română *topica adjectivului calificativ înaintea substantivului* are de regulă o funcţie singnaletică şi anume aceea de evidenţiere afectivă, care în limba germană nu poate fi actualizată şi duce la o deficienţă parţială. (De ex. *buna doamnă* (III/142) ; *ticălosul boier* (III/133); *puternici boieri* (IV/12).

4.2. La *participiul perfect folosit atributiv* acţionează în ambele limbi regulile de proiecţie ale verbului respectiv, actanţii obligatorii fiind actualizaţi în planul structurii de suprafaţă.

4.3. Relaţiile de echivalenţă între *forme analitice de atribut în limba română* şi *compuse determinative în limba germană* sînt legate în planul conţinutului de corelativele *explicaţie în limba română, implicaţie în limba germană*. (De ex. : *Holzkiste - ladă de lemn, ladă pentru lemne*).

4.4. *Compusele determinative* din limba germană al căror cuvînt de bază este un substantiv sînt caracterizate adesea printr-o polisemie semantico-sintactică care numai în context poate fi dezambiguizată. (De ex.: traducerea substantivului cu atribut prepoziţional *războaie între noi* (I/29) prin substantivul compus "Bruderkrieg" în B este neadecvată, fiind echivocă din cauza polisemiei sale (Duden 10, p. 144, DG-R_1, p. 215, DLRM, p. 316). Varianta explicită "Kriege unter uns" din A este adecvată).

5. La traducerea din limba română în limba germană a unor propoziţii sau fraze mai lungi trebuie să se renunţe la o *delimitare identică a propoziţii-*

lor din cauza construcţiei rămă, a topicii fixe a verbului conjugat, caracteristici ale structurii de suprafaţă a propoziţiei în limba germană.

6. Şi în ceea ce priveşte *structura de suprafaţă a părţilor de propoziţie* exprimate printr-un cuvînt, grup de cuvinte sau printr-o propoziţie secundară nu poate fi şi nu trebuie să existe întotdeauna o relaţie de echivalenţă de unu-la-unu între limba sursă şi limba în care se traduce.

6.1. Un caz tipic de necorespondenţă în planul structurii de suprafaţă, raportat la un conţinut identic, îl reprezintă *construcţiile gerunziale* în limba română şi echivalentele lor în limba germană. În planul structurii de suprafaţă gerunziilor le corespund în limba germană: 1. un grup de cuvinte cu valoare de propoziţie cuprinzînd un participiu prezent; 2. construcţii participiale, 3. propoziţii secundare, 4. propoziţii principale.

O insuficientă înţelegere a conţinutului construcţiilor gerunziale şi a dependenţei lor sintactice poate duce la deficienţe în traducere.

6.2. Între relaţiile de *coordonare şi de subordonare* din planul structurii de suprafaţă, raportate la aceleaşi structuri de adîncime, nu poate şi nu trebuie să existe întotdeauna o relaţie de echivalenţă de unu-la-unu. Neactualizarea unui raport sintactic care nu poate fi dedus din context duce însă la deficienţe în traducere.

6.3. Relaţiile dintre propoziţii existente în planul conţinutului pot fi actualizate în planul structurii de suprafaţă cu ajutorul *conjuncţiilor* sau pot fi lăsate pe seama implicaţiei contextuale.

N O T E

1 Cf. Neubert, Albrecht, *Invarianz und Pragmatik*, în *Neue Beiträge zur Grundfragen der Übersetzungswissenschaft V/VI, Beihefte zur Zeitschrift "Fremdsprachen, Zeitschrift für Dolmetscher, Übersetzer und Sprachkundige"*, Leipzig, VEB Verlag Enzyklopädie 1973, p. 13-27.

2 Asupra acestor corelative a atras atenţia Mario Wandruszka, aplicîndule în compararea traducerilor aceloraşi texte în mai multe limbi. Cf. Wandruszka, Mario, *Sprachen vergleichbar und unvergleichbar*, München, Piper-Verlag 1969.

3 Cf. Bühler, Karl, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena, Gustav Fischer Verlag 1934, p. 28; Cf. Wandruszka, Mario, *Interlinguistik: Umrisse einer neuen Sprachwissenschaft*, München, Piper-Verlag 1971.

4 Cf. Schmidt, Wilhelm, *Lexikalische und aktuelle Bedeutung. Ein Beitrag zur Theorie der Wortbedeutung*, Berlin, Akademie-Verlag 1967; Wotjak, Gerd, *Untersuchungen zur Struktur der Bedeutung*, Berlin, Akademie-Verlag 1971, p. 83.

5 Cf. Wotjak, Gerd, *Untersuchungen zur Struktur der Bedeutung*, Berlin, Akademie-Verlag, 1971, p. 100; Vasiliu, Emanuel, *Elementele de teorie semantică a limbilor naturale*, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R. 1970, p. 96; Stan, Ionel, *Problèmes d'onomasiologie romane. Autour de la terminologie du bâtiment* în "Revue roumaine de linguistique" nr. 6/1964, p. 625-633; Iordan, Iorgu, Ro-

bu, Vladimir, *Limba română contemporană*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică 1978.

6 Cf. Hundsnurscher, Franz, *Neuere Methoden der Semantik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1970, p. 80.

7 Cf. *Wörterbuch sprachwissenschaftlicher Termini*, Leipzig, VEB Bibliographisches Institut 1975, p. 233.

8 Ne referim la exemple din nuvela "Alexandru Lăpuşneanul" de Costache Negruzzi şi două traduceri ale acesteia. Aici renunţăm la analize amănunţite pe care le-am întrprins în unul din capitolele tezei noastre de doctorat. Cf. Stanciu, Cristina-Margareta, *Teoria traducerii aplicată la studiul comparativ al limbilor germană şi română (Die Anwendung der Übersetzungstheorie im Sprachveraleich Deutsch-Rumänisch), Rezumatul tezei de doctorat, Timişoara 1978*. Cu cifre romane am notat capitolele nuvelei, cifrele arabe indică ordinea propoziţiilor din textul original. Cu "A" am notat traducerea nuvelei apărută în 1841, cu "B" traducerea publicată în 1959.

PROBLEME DER ÄQUIVALENZERSCHLIESSUNG BEIM ÜBERSETZEN AUS DEM RUMÄNISCHEN INS DEUTSCHE

(ZUSAMMENFASSUNG)

Im ersten Teil des vorliegenden Artikels werden die theoretischen Voraussetzungen der vorgenommenen Forschung erläutert, der zweite Teil enthält die Schlussfolgerungen, wobei die Verfasserin zwischen *I. Grundsätze allgemeiner Art* und *II. Grundsätze besonderer Art im Hinblick auf das Übersetzen aus dem Rumänischen ins Deutsche* unterscheidet. Es werden Untersuchungsverfahren relativ neuer linguistischer Disziplinen angewandt, nämlich jene der kontrastiven Grammatik, der Valenztheorie, der Feldtheorie, der strukturellen Semantik. Im Äquivalenzerschliessen im Hinblick auf das Übersetzen wurde den Korrelativen Konstanten-Varianten, Polysemien-Polymorphien, Implikationen-Explikationen, Redundanzen-Defizienzen eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt, die auf semantischer Ebene mittels der Semanalyse erläutert wurden. Auch die drei Funktionen des sprachlichen Zeichens (nach Karl Bühler), nämlich die Symbol-, Symptom- und Signalfunktion wurden mittels der Semanalyse erläutert. Für einige Schlussfolgerungen wurden Beispiele angeführt, der Novelle *Alexandru Lăpuşneanul* von Costache Negruzzi und zwei Übersetzungen derselben entnommen.

PROBLEMS OF ESTABLISHING RELATIONSHIPS OF EQUIVALENCE IN TRANSLATING FROM ROMANIAN INTO GERMAN

(SUMMARY)

The first part of the present article presents the theoretical assumptions of our research while the second contains the results. The author makes a distinction between *I. General principles* and *II. Specific principles regarding the translation from Romanian into German*. The author has employed methods from

several new approaches in linguistics, such as contrastive grammar, the theory of dependency, the theory of semantic fields, structural semantics. In establishing the relationships of equivalence in translating, special attention has been payed to correlatives such as: constants - variants, polysemy - polymorphy, explications - implications, redundancy - deficiency, which have been explained through semic analysis. The semic analysis has also been applied to clarifying the three functions of the linguistic sign (according to Karl Bühler): of symbol, of symptom and of signal. Some of our conclusions are illustrated through examples taken from the short story *Alexandru Lăpuşneanul* by Costache Negruzzi and from two translations of it in German.

TERMINOLOGIA SINTACTICĂ (I)

Sintagma şi sintagmoidul ; referentul

V. ŞERBAN

Impetuoasa dezvoltare a studiilor de lingvistică în ultimele 3-4 decenii, după cum se ştie, a avut consecinţe importante pe mai multe planuri: s-au fundamentat teorii noi, s-au formulat procedări mai riguroase de analiză, au fost extinse mai toate ramurile ştiinţei limbii, au fost reinterpretate şi redefinite concepte mai vechi şi, concomitent cu redescoperirea *universaliilor*, s-a ajuns la înţelegerea mai exactă a specificului fiecărei limbi.

Diversitatea concepţiilor era firesc să ducă la apariţia a numeroase *şcoli lingvistice*. O consecinţă importantă este înmulţirea, diversificarea şi suprapunerea terminologică. Acest aspect dorim să-l supunem dezbaterii.

1. Avem în vedere, în primul rînd, termenul *sintagmă*. Accepţia dată de SAUSSURE: "unitate complexă de orice dimensiune şi de orice fel: cuvinte compuse, derivate, membre ale propoziţiei chiar propoziţii întregi" (în fr. *phrase; Cours* p. 172), adică orice combinaţie din fluxul vorbirii, este convenabilă pentru *sintagmatică*. A MARTINET, pornind de la formularea generală "orice combinare de moneme", identifică *sintagma autonomă* ca "o combinare de două sau mai mult de două moneme a cărei funcţie nu depinde de locul său în enunţ" (ELG, p. 109). Din aceasta se vede că sintagma autonomă este subordonată, ierarhic, enunţului. Chiar exemplele folosite: *l'an dernier, en voiture, avec mes valises*, le consideră segmente ale enunţului (p. 110), care pot merge de la sintagma autonomă minimală: *avec plaisir*, pînă la cea mai complexă:*avec le plus grand plaisir*.

Înţelegem că autorul consideră sintagma autonomă ca un constituent al enunţului în afara predicatului, opunînd-o *sintagmei independente*, care este predicativă (p. 122-123).

Adăugăm că pentru Ch. Bally, sintagma desemnează o suită sintagmatică formînd un enunţ minimal, iar cuvintele sînt termeni ai sintagmei în germene (en puissance; LGLF, 3^{e} ed, 1950, p. 103-104). Nu ne propunem să prezentăm toate accepţiile date sintagmei de diversele şcoli lingvistice.

2. Sintaxa românească actuală, considerată "tradiţională" n-o putem socoti "scutită" de influenţa aşa-zisei lingvistici moderne. La o analiză atentă se relevă ca o combinare între *sintaxa semantică* (reprezentată de Sechehaye,

Damourette et Pichon, Brondal ş.a.) şi *sintaxa funcţională*, în ceea ce priveşte interpretarea, divizarea în unităţi (de la cea mai mare la cea mai mică), determinarea raportului între părţi şi stabilirea diferitelor categorii de unităţi. Privită în acest fel, sintaxa se prezintă în raport invers faţă de concepţia saussureiană, care o considera integrantă pentru sintagmatică (cf. *Cours*, p. 170, nr. 1 şi p. 188).

Pornim de la considerentul că orice comunicare lingvistică se face printr-un *enunţ*, iar dacă acesta îşi bazează existenţa pe un singur element de predicaţie se identifică cu *propoziţia*, aceasta fiind unitatea sintactică fundamentală aptă să exprime o cumunicare completă. Aşadar, enunţul nu este unitate sintactică, ci numai un termen-vehicul. Pentru noi, în ierarhia sintactică a componentelor, *sintagma* este un constituent de nivel superior faţă de cuvînt şi inferior propoziţiei. (Altă dată am propus ca unitate intermediară între sintagmă şi propoziţie - *configuraţia* , de care însă nu ne ocupăm acum.)

Termenul *sintagmă* s-a impus chiar şi în studiile de pe poziţia zisă tradiţională. Am considerat *sintagmă* îmbinarea de cuvinte care constituie o unitate semantică (SLR, p. 13-14). Acad. Iorgu Iordan dă sintagmei accepţia:"grup de cuvinte care neavînd un predicat, nu formează o propoziţie" (LRC, p. 500, nr. 2). Aşa cum s-a arătat deseori "părerile lingviştilor în legătură cu sintagma sînt pe cît de numeroase, pe atît de variate, avînd puncte comune şi puncte contradictorii ... Nici pînă azi lingvistica nu a ajuns la o unitate de vederi în legătură cu această problemă" (*Intr. în lingv.* , 1965, p. 197). Cu toate acestea, nici GA nu a putut "ocoli" termenul sintagmă, deşi în *Cuvînt înainte* se arată că se renunţă la el, datorită multiplelor lui accepţii (p. 9), pentru că îl întîlnim în vol. I, p. 80 ş.a. În *Tratatul de lingvistică generală* se afirmă că "Oricîte divergenţe ar exista în problema *sintagmei*, concepţia care se conturează cel mai clar şi pare să întrunească cele mai multe adeziuni consideră sintagma o structură binară formată dintr-un termen regent şi unul subordonat (termenii sînt cuvinte - după unii -, părţi de propoziţie - după alţii)" (p. 230).

3. Pentru evitarea diversităţii terminologice şi a ambiguităţii acesteia, propunem să denumim componentele propoziţiei - *termeni*, în loc de *părţi de propoziţie*.

Termenii propoziţiei pot fi: simpli (*Studentul/citeşte*); *sintagmoizi* (*Un student/a citit/nişte cărţi*) *sau sintagme* (*Studentul harnic/citeşte cu atenţie/cărţile interesante*). Introducerea termenului *sintagmoid* contribuie la rezolvarea a două probleme de teorie şi analiză sintactică:

- elucidează care anume secvenţe singure nu au funcţie sintactică;
- înlesneşte descrierea integrală a ordinii tuturor secvenţelor ce apar în propoziţie. Denumirea diferenţiază termenul de cel de sintagmă prin sufi-

xul - *oid* (de comp. *metal - metaloid ; romb - romboid* etc.) (Descrierea relaţiei dintre elementele componente şi lista apartenenţilor posibili în formarea sintagmoizilor în limba română, le-am expus în TT, p. 85-87).

3.1. Analizînd termenii propoziţiei realizaţi sintagmatic, am constatat că sintagmele de acest fel pot fi atît bimembre, cît şi plurimembre. Totodată, ţinînd seama de unitatea de conţinut, de funcţie, de relaţie şi de intonaţie, am identificat trei tipuri de sintagme:

- *homofuncţionale*, în care constituenţii repetă aceeaşi funcţie sintactică, fiind structuri de tip coordonativ (în terminologia tradiţională: părţi de propoziţie multiple);

- *heterofuncţionale*, în care componenţii sînt de rang sintactic diferit: un termen *regent* şi unul sau mai mulţi *determinanţi*, constituind structuri de tip subordonativ;

- *referenţiale*, în care elementele componente realizează o sinonimie parţială, unul fiind *termen de referinţă*, iar celălalt *referent*. (Descrierea completă a acestor sintagme în *lucr. cit.*, p. 83-84)

3.2. Identificarea în propoziţie a termenilor exprimaţi prin sintagme are consecinţe de ordin practic, didactic. Astfel de termeni comportă două momente de analiză, în ordine obligatorie:

1. - *în bloc*, pentru a nu denatura sensul propoziţiei,

2. - *separat* fiecare component al sintagmei.

(Analiză cu exemplificări în SLR, p. 17-20)

După clasa morfologică a constituenţilor din sintagmele homofuncţionale şi a termenului regent din cele heterofuncţionale, sintagmele se clasifică astfel:

- *nominale: Ion şi Gheorghe* aleargă. *Cartea nouă a scriitorului;*

- *verbale : A munci, a învăţa, a construi* sînt acţiuni omeneşti. *Acum citeşte repede şi cu pasiune.*

Socotim ca determinanţi adverbali numai aşa-numitele circumstanţiale. Constituenţii necircumstanţiali i-am numit TN.

- *adjectivale: plin de vise*

- *pronominale: Tu, el şi ea* veţi veni mîine. *Unii dintre noi*

- *adverbiale : aproape de ţintă*

- *interjecţionale: haide înainte*

Numeralele cînd au funcţie de regent sînt substantive.

3.3. Introducerea termenului *referent* comportă o discuţie aparte. Propunerea acestuia "a izvorît" din necesitatea de a scoate din ambiguitate termenul mai vechi de *apoziţie*. Se ştie că apoziţia nominală şi cea pronominală se exprimă prin cazul nominativ, în româna contemporană, acordul în caz realizîndu-

se rar, fiind considerat "arhaic şi popular" (GA, p. 128). Termenul *apoziţie* poate fi păstrat numai pentru situaţiile cînd ambii constituenţi sînt în acelaşi caz. Pentru construcţia nominală în nominativ denumirea este inadecvată, iar raportul considerat de determinare este nejustificat. Nominativul nu determină alt caz, nici chiar un alt nominativ. Aşadar, termenul cu care intră în relaţie nu poate fi considerat regent. Acesta este *termen de referire* (Tr), iar cel care exprimă o identitate parţială de referire - *referent* (R). Interpretată astfel, *sintagma referenţială* acoperă şi alte situaţii, "pentru alte părţi de propoziţie ... neclarificate încă suficient", cum se spune în tratatul academic, p.131.

Sintagma referenţială trebuie analizată atît cu privire la Tr, cît şi la R. Şase din cele zece clase de cuvinte pot îndeplini fie funcţiunea Tr, fie pe cea a R: subst., pron., numer., adj., verb. şi adv. (Exemplificări ample în TT, p. 151-153).

Deoarece în GA nu se semnalează această relaţie cînd ambii termeni sînt adjective, ci numai cînd referentul (*apoziţia*, în GA) este adjectiv substantivizat, cităm un exemplu:

" ... filozofii socotesc pe Ziditor *impasibil, adică nepăsător*. (CĂLINESCU, CO, p. 115)

Pentru că în sintagmele referenţiale nu se stabileşte, totdeauna, o corelaţie de clasă morfologică între Tr şi R, nu e necesar să se precizeze tipurile de astfel de sintagme. Se înţelege că, dacă şi Tr şi R sînt adjective (ca în exemplul precedent) sintagma se va numi adjectivală. Deci în toate cazurile de coincidenţă de clasă morfologică, sintagma referenţială va avea şi determinativul clasei respective. Sînt însă şi numeroase sintagme referenţiale *mixte*, în sensul că sau Tr, sau R face parte dintr-o altă clasă de cuvinte.

În legătură cu natura raportului dintre R şi Tr, dacă am respins pe cel de *determinare* (adică *subordonare*), nu-l putem accepta nici pe cel numit *apozitiv*, deoarece ne întoarce la sensul de apoziţie. Pentru faptul că R exprimă o identitate de referinţă, raportul dintre el şi Tr este, firesc, *referenţial*.

A B R E V I E R I :

1. CO = G. CĂLINESCU, *Cronicile optimistului*, Bucureşti, 1964.
2. ELG = A. MARTINET, *Éléments de linguistique générale*, 6e ed., Paris, 1966.
3. GA = *Gramatica limbii române*, Ed. Acad., Bucureşti, 1963 (1966).
4. LGLF = CHARLES BALLY, *Linguistique générale et linguistique française*, Paris, 3e ed., 1950.
5. LRC = IORGU IORDAN, *Limba română contemporană*, Bucureşti, 1956.
6. SLR = V. ŞERBAN, *Sintaxa limbii române*, Bucureşti, 1970.
7. TT = V. ŞERBAN, *Teoria şi topica propoziţiei în româna contemporană*, Bucureşti, 1974.
8. TN = termen nuclear.

ELEMENTE DERIVATIVE CU VALOARE GRAMATICALĂ

de

RODICA POPESCU

Printre tendinţele noi, care caracterizează perioada românei actuale, trebuie amintită şi utilizarea unor elemente derivative neologice, menite să îmbogăţească cantitativ şi calitativ vocabularul şi să diversifice formele gramaticale ale limbii noastre.

Ne vom opri la acele verbe pronominale, cu valoare reflexivă şi activă reciprocă, al căror înţeles şi valoare gramaticală este condiţionată de asocierea verbului pronominal.cu un element prefixal sau prefixoidal. Este vorba de procesul destul de activ, de precizare a valorii reflexive cu ajutorul prefixoidelor[1] *auto-*, *sin-*[2], care exprimă, într-un mod mai econom[3] şi mai puţin echivoc construcţiile reflexive cu complement reflexiv[4] (complement direct, exprimat prin formele lungi ale pronumelor personale şi reflexive, cu morfem comun de persoană şi număr cu subiectul, obiectul şi verbul). Ca şi complementul reflexivităţii, ele nu apar singure drept morfeme ale acestor verbe, ci întăritoare ale lui *se* reflexiv, fiind condiţionate de prezenţa lui, în acelaşi context:

auto- : "A te autodetermina înseamnă în ultimă instanţă a acţiona asupra eu-lui tău". ("Scînteia tineretului", nr. 1, 1972, p. 5-6).

"O dovadă în acest sens este faptul că unii sînt de părere că în timpul cursei omul de la volan nu poate să se autoaprecizeze" (I. Cristea, *Cum devii campion*, Editura Stadion, Bucureşti, 1973, p. 54).

"În acest sens este necesar să i se formeze deprinderea şi priceperea de *a se autoanaliza* în mod obiectiv". (Ion Drăgan, *Psihologia copilului şi psihologia pedagogică*, ediţia a II-a, Tipografia Universităţii din Timişoara, p. 106).

"Engels consideră că posibilitatea de *a se autodepăşi* este determinată de un salt calitativ". (*Materialism dialectic*, E.P., Bucureşti, 1973, p. 115).

sin-[5]: "*a te sinucide* înseamnă a te declara incapabil sau incorigibil". (N. Iorga, *Cugetări*, ediţie îngrijită şi prefaţă de Barbu Theodorescu, E.T., Bucureşti, 1968, p. 253).

"Porţia ... de multe ori, în momente de supărare, ameninţa că *se va sinucide*". (I.L. Caragiale, *Opere*, I, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 458.

"În articolul *Se sinucid profesioniştii intelectuali*, Camil Petrescu

înfăţişează drumul chinuit al vieţii profesionistului intelectual". (Dumitru Solomon, *Problema intelectualului în opera lui Camil Petrescu*, Colecţia Mica bibliotecă critică, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1958, p. 52).

Structurile reflexive fără prefixoid, de tipul:

"Deşi nu ca el eroic vrea cucoşul să *s-ucidă*". (Eminescu, *Poezii*, ediţie îngrijită de Perpessicius, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1958, p. 373) nouă ni se par nefireşti şi incorecte.

Aceste elemente din structura verbelor reflexive, care includ în sensul lor şi natura relaţiei pe care verbul o contractează în context, au şi menirea de a limita la ceva procesul, de a concretiza acţiunea verbală:

"Autenticitatea tinde *să se autoanuleze* ca realitate estetică" (Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, vol. I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 176).

Desigur că astfel de procedee lexicale de precizare a reflexităţii apar şi pe lîngă construcţiile cu dativul:

"Munca este o îndatorire de onoare, a fiecărui cetăţean ... fiecare trebuie *să-şi autoanalizeze* propria-i muncă, comportare". (*Programul Partidului Comunist Român de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre comunism* - Proiect, E.P., Bucureşti, 1974, p. 124).

"Poetul persiflează sau *îşi autopersiflează* marile gesturi". (Al. Piru, *Poezia românească contemporană*, 1950 - 1975, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975, p. 176).

"Virgil Mazilescu nu e un imagist, ci un sentimental ... preocupat de *a-şi autoparodia* gesturile". (*Ibidem*, p. 425).

Folosirea lor ne îndreptăţeşte să afirmăm că, prin ele, reflexivul îşi consolidează, în momentul de faţă, poziţia, în structura morfologică a limbii noastre, dar, în acelaşi timp, se poate spune că etapa actuală a românei cunoaşte o uşoară slăbire a frecvenţei complementului reflexivităţii, prin posibilitatea substituirii lui prin prefixoid.

Prefixoidele reflexive presupun unele restricţii distribuţionale, pe care alte tipuri de prefixe nu le cunosc.

1. Nu apar decît pe lîngă verbe cu un conţinut reflexiv, validînd reflexivitatea construcţiei şi echivalînd complementul cu aceeaşi valoare.

2. Ocurenţa lor este condiţionată de existenţa altei mărci reflexive, *se*[6], pe care o întăresc:

"Există o oarecare plăcere de *a se autocritica*". (*Dicţionar al bunei-cuviinţe. Maxime şi proverbe*, selectate şi ordonate de Gh. Paschia, Editura Albatros, Bucureşti, 1972, p. 92).

3. Sînt coocurente întotdeauna cu caracteristica + *personal*, + *uman*.

4. Presupun caracterul orientat al verbului cu care se asociază.

5. Prezenţa lor restrînge sfera semantică a morfemului independent, verbul , limitînd acţiunea numai la persoana subiectului, devenit obiect.

Româna dispune şi de posibilitatea înlocuirii complementului reciproc[7], de pe lîngă construcţiile pronominale, prin elemente lexicale de tip prefixoidal, care admit pluralitatea: *între-*, *inter-*, *con-*, care disting structurile active reciproce[8] dintre celelalte structuri pronominale:

"Cei doi prieteni *se întrajutorează* în toate acţiunile lor".

"Planurile existenţei *se întretaie* (Eugen Simion, Prefaţă la Tiberiu Utan, *Versuri* , Editura Albatros, Bucureşti, 1975, p. 20).

"Proiectul acţiunilor umane, raportarea umană în viitor *se întrepătrunde* cu condiţionarea spaţio-temporală a trecutului". (*Materialism dialectic*, p. 157).

" ... elementele de provenienţă socială *întreţesîndu-se* şi fuzionînd definitiv cu datele obţinute direct". (Eugeniu Speranţia, *Iniţiere în poetică*, ediţia a II-a, Mic ghid albatros, Editura Albatros, Oradea, 1972, p. 167).

"Nostalgia adolescenţei *se conjugă* cu aceea a ţinuturilor natale" (Al. Piru, *Poezia românească contemporană*, 1950-1975, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975, p. 223).

"Participanţii *s-au consfătuit* asupra rezultatelor".

După cum se poate constata, rolul acestor formaţii prefixate în redarea valorilor diatezelor pronominale este identic cu al complinirilor gramaticale suplimentare, care conţin sema redată de verbul pe care-l complinesc. Dar, aceste elemente de derivare, fiind de provenienţă mai recentă în limbă, nu se înfăţişează ca însoţitoare ale verbelor pronominale reciproce în textele noastre vechi. Ele nu au fost atestate în primele 100 de pagini ale *Letopiseţului Ţării Moldovei* al lui Grigore Ureche, (Texte stabilite, studiu introductiv, note şi glosare de Liviu Onu, E.Ş., Bucureşti, 1967). În primul volum al operelor lui I.L. Caragiale, apărut la Editura Minerva, Bucureşti , 1971 din cele 22 de verbe pronominale reciproce înregistrate pe parcursul a o sută de pagini, un singur verb apare întărit de prefix. Motivăm absenţa lor în romanul *Marele singuratic* al lui Marin Preda (Editura Cartea românească, Bucureşti, 1972), în primele 100 de pagini, prin oralitatea stilului acestui prozator contemporan nouă.

Vitalitatea acestor elemente derivate este însă influenţată astăzi pozitiv nu numai de claritatea lor, dar şi de scurtimea lor. Totodată, exprimarea unor categorii gramaticale (reflexivitatea, reciprocitatea) şi prin elemente derivative, pe lîngă cele gramaticale, dă posibilitatea limbii române de a hipercaracteriza valenţele.[9] Acest fenomen se integrează şi în tendinţa limbii noastre de a varia exprimarea şi deci de a-i spori expresivitatea, întăreşte caracterul de sistem al limbii, progresul ei.[10]

N O T E

1 Le motivăm încadrarea printre elementele afixale, deoarece vorbitorul nu le mai simte autonomia. Iorgu Iordan, *Limba română actuală. O gramatică a "greşelilor";* Institutul de arte grafice Alexandru A. Terek, Mîrzescu, Iaşi, 1943, p. 190 consideră că ele reprezintă un stadiu intermediar între compunere şi derivare, iar autoarele volumului *Formarea cuvintelor în limba română*, vol.I, *Compunerea*, E.A.S.R., Bucureşti, 1970, p. 7, 184-188 le analizează drept elemente de compunere.

2 Acest element de origine pronominală reflexivă, care calchiază construcţii franţuzeşti, este considerat de către Mioara Avram, *Dereflexivizare, pleonasm sau dezambiguizare?*, LR, 1974, nr. 2, p. 16, un element al dereflexivizării, întrucît îl dublează pe *se*.

3 Despre avantajul şi expresivitatea construcţiilor de acest fel, considerate ca noutăţi "mai ales" româneşti, vorbeşte şi acad. I. Iordan, *Limba română actuală*, p. 217-218 , Mioara Avram, în studiul mai sus amintit, p. 117-121 motivează frecvenţa lor în limbă, în scopul de a obţine un "spor de precizare" în diferite stiluri ale limbii (cel ştiinţific, cel juridic, cel administrativ şi cel publicistic).

4 Despre acest tip de complement, care precizează reflexivitatea dincolo de graniţele verbale, vezi Rodica Popescu, *Diatezele pronominale în limba română*, Rezumatul tezei de doctorat, Timişoara, 1976, p. 19-22.

5 Astfel de construcţii sînt considerate pleonasme de către Al. Niculescu, *Limba culturii şi cultura limbii* (în) "România literară", VI, nr. 14, 5 aprilie 1973, p. 8.

6 Faptul că prezenţa prefixoidului reflexiv nu este posibilă decît condiţionată de ocurenţa lui *se* reflexiv, în acelaşi lanţ morfematic, ilustrează şi fenomenul numit "influenţă la distanţă", amintit şi discutat de către S. Marcus, Editura Nicolau, *Introducere în lingvistica matematică*, E.Ş., Bucureşti, 1966, p.244-248.

7 Vezi pentru acest tip nou de complement D. Craşoveanu, *Cu privire la construcţiile care exprimă reciprocitatea*, L R , 1974, nr. 3, p. 184. Pentru funcţia sintactică a acestor sintagme, care întăresc reciprocitatea, indicăm lucrarea Laurei Vasiliu, *Observaţii asupra diatezei*, S C L , 1975, nr. 4, p. 438.

8 Pentru valoarea reciprocă a acestor verbe derivate cu astfel de prefixe vezi şi Al. Graur, *Prefixe cu rol de indicator*, L L XI, 1966, p. 337.

9 In română acest fenomen este frecvent întîlnit atît în morfologie în marcarea unor forme substantivale şi verbale prin duble dezinenţe şi alternanţe fonetice, cît şi în sintaxa, prin fenomenul de corelaţie, de reluare a unităţilor sintactice etc.

10 Cf. Al. Graur, *Aspecte ale luptei între vechi şi nou* (în) *Probleme de lingvistică generală*, II, E A , Bucureşti, 1960, p. 21.

ANTONIMIE LEXICALĂ ŞI ANTITEZĂ ROMANTICĂ

de

CONSTANŢA CIOCÂRLIE

Pornind de la un deziderat al lui Marauzeau care spunea: "... à des monographies d'auteurs, il faut préférer des monographies des procédés"[1], ne-am propus să studiem raportul ce se stabileşte între un fapt lingvistic - antonimia şi un fapt stilistic - antiteza romantică. Împreună, antonimia şi antiteza ocupă un loc privilegiat, dominant şi caracteristic pentru întreaga concepţie estetică romantică. Vom încerca să urmărim aceasta prin analiza paralelă a poeziilor *Mortua est* de M. Eminescu şi *Charles Vacquerie* de V. Hugo.

Deşi publicată în 1871, poezia *Mortua est* [2] aparţine perioadei de început a creaţiei eminesciene. Această elegie închinată morţii se înscrie pe curba al cărei punct de plecare este meditaţia preromantică asupra sensului vieţii - cu concluzia refugiului în moartea care eliberează de suferinţe -, pentru a sfîrşi în revolta romantică împotriva divinităţii.

Intensitatea cu care poetul trăieşte tragicul eveniment al morţii iubitei, din destinul căreia deduce destinul întregii omeniri, decurge din conflictul între viaţă şi moarte. De-alungul poeziei acest conflict fundamental se ramifică în multiple opoziţii: cer şi pămînt, lumină şi întuneric, existenţă şi non-existenţă, individual şi general, efemer şi etern. Frămîntarea rezultă din însăşi dialectica acestor conflicte, căci moartea este şi înălţătoare şi hidoasă, iar viaţa trebuie trăită chiar dacă-i "o baltă de vise rebele".

Ca poet romantic, Eminescu va da viaţă contrastelor ce se vor ordona într-o amplă antiteză. Corespunzător cu cele două părţi ale poeziei - partea descriptivă a meditaţiei filozofice şi cea dramatică a revoltei romantice- antiteza va avea forme lingvistice şi funcţii estetice diferite.

În prima parte semnalăm o antiteză descriptivă, conotativ-simbolică, a cărei funcţie este de evocare a unei trăiri afective intense, izvorîte din contraste, în timp ce în partea a doua, a monologului, antiteza denotativă are funcţia de a comunica o trăire dramatică, izvorîtă din opoziţii contradictorii. Aşa se face că relaţia semantică de antonimie pe care se clădeşte antiteza este folosită de poet în mod diferit; în prima parte semnalăm o antonimie globală, a unor cîmpuri lexicale grupate în jurul opoziţiilor *lumină şi întuneric, cer şi pămînt, viaţă şi moarte;* în partea a doua se iveşte o antonimie

precisă, realizată la nivelul cuvîntului, mai bine zis a cuplurilor de cuvinte opuse, consacrate de limba comună. Mai exact în prima parte este vorba de o antonimie implicită, realizată la nivelul arhilexemelor, o antonimie a simbolurilor, iar în partea a doua de o antonimie explicită realizată la nivel lexematic, adică o antonimie a semnelor lingvistice. Pentru a reda tensiunea sentimentelor de care este frămîntat poetul era firească plasarea cadrului general al poeziei pe coordonate de proporţii cosmice: ale spaţiului infinit şi ale timpului etern. Corespunzător sentimentelor din prima parte a poeziei însăşi viziunea cosmică este conflictuală: sentimentului de speranţă şi iluzie că moartea ne înalţă şi ne eliberează îi corespunde ascensiunea cosmică, călătoria paradisiacă, pentru ca apoi îndoiala, neliniştea la gîndul că s-ar putea ca după moarte să nu mai urmeze nimic, să fie încadrate într-o imagine apocaliptică a sfîrşitului lumii, cînd universul se stinge şi cade. Imaginea poetică pe care este construită această primă parte a poeziei este de esenţă cromatică[3] realizată printr-un contrast estompat, prin efecte de lumină şi umbră şi care, în absenţa unor contururi precise, sugerează atît ideea de trecere într-un spaţiu infinit cît şi o atmosferă de mister. Contrastul devine însă violent, umbra devine întuneric atunci cînd este descris sfîrşitul apocaliptic al lumii. Deaceea, D. Popovici va spune pe drept cuvînt: "Cromatica poetului este în strînsă corelaţie cu viziunea lui despre lume şi constituie adeseori termenul material al unei antiteze care asociază elementului moral elemente de ordin fizic"[4].

In prima parte a ascensiunii cosmice, cîmpul lexical *lumină* este dominat de culorile alb şi galben ("braţe albe", "lutul alb", "rîuri de lapte", "argint e pe ape", "poduri de-argint", "rîuri de foc", "aur în aer", "arcuri de aur", "ploaie de raze", "ninsoare de stele", "păr lung de raze", etc.). Moartea nu înspăimîntă căci privită fiind ca integrare într-un univers transcendent şi prin aceasta luminoasă, feerică şi eliberatoare, ea face să pălească imaginea morţii reale, tragice şi dureroase. Pentru a realiza această antiteză, Eminescu se serveşte de opoziţii largi, cuprinzătoare grupate în jurul cuplului antonimic *lumină - umbră, întuneric*. Aceste cîmpuri lexicale sînt dezvoltate asimetric - corespunzător cu viziunea poetului despre moarte[5]. La polul *lumină* căruia i se subsumează *cerul* şi *moartea* se grupează aproximativ 30 de termeni aparţinînd aceluiaşi cîmp lexical: "senină", "strălucită", "albe", "candid", "pală", "de lapte", "de lumină", "de-argint", "de raze", "de stele", "de aur", "din stele", "de foc", "cu aur", "lună", "ninsoare", "o rază", "argint", "aur", "ape", "ceruri", "sfîntă" etc. In cadrul acestui cîmp lexical lexemele amintite funcţionează ca adevărate seme ale arhilexemului *lumină*. La celălalt pol *umbră* căruia i se subsumează *pămîntul* şi *viaţa* semnalăm mult mai puţini termeni ("norii cei negri par sombre palate", "o umbră", "a norilor schele", "al lumii hotar", "surîsu-ţi rămas încă viu", "sufletu-ţi candid"). Expansiunea cosmică este redată lingvistic prin ex-

pansiunea cîmpului lexical *lumină* în cadrul căruia prin folosirea metaforică, simbolică şi conotativă a termenilor se realizează atmosfera de mister înălţător. Spaţiului infinit al universului îi corespunde spaţiul deschis al cîmpului lexical. În momentul cînd poetul este cuprins de îndoială, cînd iluziile cu privire la viaţa viitoare se sfarmă raportul se schimbă: lumina păleşte, dispare şi dintr-odată se întinde înspăimîntătoarea moarte ("norii se sting", "stelele pică", "se poate ca bolta de sus să se spargă", "nimicul cu noaptea lui largă", "să văd cerul că lumile-şi cerne"). S-ar putea spune că partea care se referă la catastrofa apocaliptică constituie din punct de vedere compoziţional o mediere necesară între viziunea cosmică a morţii înălţătoare şi viziunea terestră a morţii neiertătoare. Ea justifică schimbarea sentimentelor poetului de la speranţa şi iluzia primei părţi la revolta din final. Întreaga poezie este o antiteză bazată pe o relaţie de antonimie ce se comportă ca o opoziţie ternară. Sînt doi termeni între care se interpune termenul intermediar: *ascensiune - cădere - dispariţie (negare)* a universului şi corespunzător acestei viziuni sentimentale de: *speranţă-îndoială - revoltă*. Prin cadrul de proporţii cosmice şi prin imaginile simbolice, tabloul stingerii universului se leagă analogic cu prima parte a poeziei; pe de altă parte, prin sentimentul pe care-l degajă tabloul pregăteşte şi motivează finalul poeziei, căci de la sfărîmarea unei iluzii la revoltă trecerea este firească. De la contraste estompate (*lumină - umbră*) din decursul ascensiunii cosmice, trecîndu-se prin contraste violente (*lumină - întuneric*) se ajunge firesc la opoziţiile din partea finală a poeziei. O dată cu transformarea viziunii asupra morţii, în finalul poeziei asistăm la o sxhimbare de ton vizibilă în schimbarea mijloacelor lingvistice şi stilistice: antiteza conotativ-simbolică este înlocuită cu antiteza denotativă, tonul meditativ cu cel vehement, opoziţia laxă şi asimetrică este înlocuită cu opoziţia strictă şi echilibrată a unor cupluri de antonime uzuale; ritmul lent şi înălţător este la rîndul lui înlocuit cu unul sacadat şi nervos, corespunzător sentimentului de revoltă lucidă; în locul descrierii apare monologul presărat cu exclamaţii şi interogaţii retorice. Dacă antiteza din prima parte sugerează prin intermediul simbolului opoziţia *viaţă - moarte*, în finalul poeziei aceeaşi opoziţie este prezentată explicit, direct. Antiteza este acum realizată lingvistic prin folosirea strict denotativă a unor cupluri de antonime uzuale. Acumulării de termeni aparţinînd unor cîmpuri lexicale opuse din prima parte, îi corespunde în partea a doua a poeziei o acumulare de 13 cupluri de antonime. Dacă antiteza primei părţi se realizează prin opoziţii nominale, ceea ce corespunde cu caracterul ei descriptiv, în finalul poeziei se remarcă o diversificare gramaticală a opoziţiilor, diversificare ce concordă cu tragismul conflictului. Antonimia se realizează în cupluri de *substantive (moarte - viaţă; dureri - plăceri; ateu - Dumnezeu), adjective (rele - bune; trecătoare - eterne; multe - puţine)*, dar mai ales prin *verbe (a plînge - a rîde; a plînge - a ferici; a fi -*

a nu fi[6]*; a trăi - a muri; a zice - a deszice)*. Interesantă ni se pare antrenarea verbului *a plînge* în două opoziţii antonimice: *a plînge - a rîde* şi *a plînge - a ferici*. Verbul intranzitiv *a plînge*, folosit cu sensul concret se opune lui *a rîde;* în cel de al doilea caz, acelaşi verb este folosit tranzitiv şi cu sensul figurat, sinonim cu *a deplînge*.

Chiar izolate de text aceste antonime îşi menţin autonomia şi vigoarea căci, spre deosebire de restul cuvintelor, ele îşi asumă un rol fundamental, acela de a condensa în planuri diferite esenţa poeziei. Cuplurile de antonime scot în evidenţă tema poeziei (*moarte - viaţă; a fi - a nu fi; a trăi - a muri)*, sentimentul de îndoială asupra sensului vieţii (*dureri - plăceri; a plînge - a ferici; a plînge - a rîde)*, sentimentul tipic romantic de scurgere a timpului (*trecătoare - eterne)*, soluţia aleasă de autor în această frămîntare - revolta împotriva divinităţii (*ateu - Dumnezeu)*, precum şi forma artistică, procedeul predilect - *antiteza*.

Antonimele citate, specifice poeziei în discuţie, se înscriu totodată într-un cadru mai larg, căci antonimia este relaţia "cheie", în afara căreia caracterizarea curentului romantic nu poate fi făcută. Preferinţa pentru stările extreme, conflictuale, dinamica dialectică, tendinţa de a trece în orice împrejurare dincolo de ceea ce este medie, ordine, echilibru - tendinţe pe care întregul curent romantic se clădeşte - pot fi cel mai bine evidenţiate lingvistic prin folosirea antonimelor. Antonimia este pentru scriitorul romantic forma lingvistică obligatorie, reclamată de concepţia sa estetică. Nici criticul de artă, atunci cînd vorbeşte despre romantism, nu poate evita expresia antonimică şi antitetică. Spicuim în acest sens, spre ilustrare, cîteva caracterizări făcute de G. Călinescu în memorabilul său studiu *Clasicism, romantism, baroc*[7]: "Romanticul e foarte tînăr (13-14 ani femeia) sau foarte bătrîn"; "Romanticul e un monstru în toate: un monstru în frumuseţe sau de urîţenie, de bunătate ori de răutate, ori de toate acestea amestecate"; "romanticul se distinge printr-o iubire excesivă, lascivă şi "spirituală", sau prin ură bestială"; "romanticul e singuratic, eremit, solilogic sau fracţionar, rebel în fruntea mişcărilor populare"; "romanticul moare tînăr (...) ori trăieşte etern", "romanticul e sau ateu, sau mistic şi inchizitorial"; "romanticul e un barbar, ori grosolan, ori fin la modul asiatic"; "romanticul e subom ori supraom, înger sau demon", şi am putea păstra drept concluzie: "Extremele cum vedem sînt ale romanticului, iar mijlocul al clasicului". Antonimia are în acest caz nu un rol exterior, didactic menit doar să facă mai clară şi mai convingătoare expunerea, ci ea are un rol profund ce ţine de natura intimă a fenomenului, prin ea punîndu-se în lumină, mai bine decît prin orice altă caracterizare, natura conflictuală, tensională din care se naşte şi se alimentează romantismul.

Expresia lingvistică cea mai adecvată (antonimia) dă eseului vigoare şi justeţe, în timp ce procedeul stilistic folosit (antiteza) adaugă la funcţia refe-

renţială a cuplurilor de antonime o dimensiune nouă, deloc neglijabilă, cea poetică. Vedem în acest exemplu o ilustrare a interdependenţei dintre antonimie şi antiteză, mai precis spus, dintre lingvistic şi stilistic.

Prin viziunea generală, prin arhitectonica ei, prin imaginile folosite şi chiar numai prin lexicul valorificat, poezia *Mortua est* se conturează ca o poezie tipic romantică.

Pentru a evidenţia mai bine, din unghiul care ne interesează, unitatea limbajului şi a procedeelor romantice în cadrul curentului respectiv, vom privi poezia lui Eminescu paralel cu poezia *Charles Vacquerie* de Victor Hugo[8]. Aceasta din urmă face parte din volumul *Les Contemplations*, volum unitar, marcat de evenimentul tragic al morţii Leopoldinei, fiica poetului. Poezia a fost scrisă în 1852 şi este închinată logodnicului Leopoldinei, mort odată cu ea în încercarea disperată de a o salva de la înec.

Prima parte a poeziei cuprinde narareа faptelor. Ne vom ocupa doar de partea a doua a poeziei care este o meditaţie filosofică asupra vieţii şi a morţii, realizată printr-o amplă construcţie antitetică. Antonimia explicită este puţin utilizată de V. Hugo în această poezie; în schimb ca şi la Eminescu, o antonimie implicită, difuză, răzbate din întreaga poezie. În dureroasa pierdere, mîngîierea poetului izvorăşte din credinţă că moartea, eliberîndu-ne de suferinţele vieţii, ne aduce linişte şi strălucire. Pentru a exprima aceasta, autorul se serveşte în primul rînd de procedeul antitezei, ca în întreaga simbolistică romantică, atributele şi simbolurile vieţii şi morţii sînt inversate. Viaţa este "nuit froide", "mal hideux", "âpre hiver sans clarté", în timp ce moartea este "radieuse éternité", "abîme vermeil", cu adevărate "gouffres de joie". Tînărul mort este asemeni unui "soleil levant" iar palida moartă este asemănată cu un "lys vivant". Celor rămaşi în viaţă nu le rămîne decît să plîngă şi să golească cupa amară a vieţii, în timp ce morţilor poetul le adresează urarea: "Vivez ! aimez, ayez des bonheurs infinis", căci moartea nu este "un lourd sommeil", ci viaţă şi dragoste adevărată. Tinerilor luîndu-li-se viaţa li s-au luat durerile ("en vous prenant la terre il vous prit les douleurs") şi li s-au deschis speranţele spre o viaţă veşnică ("Dieu qui ferme la vie et rouvre l'idéal"). Aceşti tineri "saignants et radieux" transformaţi "en deux étoiles" vor trăi veşnic "une sombre joie". Remarcăm rolul antonimiei în limitele unor sintagme bazate pe asocieri neobişnuite tocmai datorită opoziţiilor semantice ("saignants et radieux") sau prezenţei unui epitet antitetic ("sombre joie").

Între această poezie şi cea a lui Eminescu există o mare asemănare ce poate fi regăsită atît în planul tematic, cît şi în cel al procedeelor folosite. Ceea ce le apropie este poetica romantică a corespondenţelor - corespondenţe nu doar formale, ci identităţi complexe, situate atît în planul lexical cît mai ales în cel al imaginilor simbolice[9].

Analizînd cele aproximativ 300 de cuvinte "pline" din poezia *Mortua est* şi comparîndu-le cu un număr aproximativ egal de cuvinte ale poeziei lui Hugo (ultimele 12 strofe), constatăm că la nivelul cuvîntului izolat o treime din cuvinte sînt comune celor doi poeţi. Vom indica în cele ce urmează nu lista completă a celor 100 de cuvinte comune, ci doar, socotind că poate fi revelator, un eşantion de 20 de cuvinte care revin frecvent la cei doi poeţi prin repetiţii, analogii sau sinonime.

Eminescu	*Hugo*
1. morminte; de morminte; ai murit; să mori; o moarte; morţii; moartea;	1. ton tombeau; le sépulcre; la mort; la morte;
2. nimică; nimicul; nimic;	2. rien; rien;
3. n-o plîng; să-i plîng;	3. nous pleurons; en pleurant; te pleure;
4. în veci; în veci; eterne;	4. à jamais; éternel; éternité;
5. ceru-i; la ceruri; cerul;	5. les cieux; ces cieux; ciel; céleste;
6. de stele; o stea; stele; stele; stelele;	6. étoile; astres;
7. înger; înger; înger;	7. l'ange; l'ange; les anges; l'ange;
8. aripa; aripi;	8. d'aile;
9. sufletu-ţi; suflet;	9. l'âme; les âmes;
10. de raze; o rază; o rază;	10. rayons;
11. rîuri; rîuri;	11. flot; l'onde; l'eau;
12. aur; de aur; argint; de-argint;	12. vermeil;
13. ai trecut; trecut-ai;	13. passent; passant;
14. dureri;	14. douleurs; douloureux;
15. viu;	15. vivante; vivant;
16. flori;	16. fleurs; fleurs;
17. surîsu-ţi;	17. sourire; souriant;
18. radioasă;	18. radieux; radieuse;
19. ochi;	19. l'oeil; les yeux;
20. dulce;	20. doucement; doux; douce; douces.

O aceeaşi aureolă romantică răzbate şi din restul cuvintelor care, fără să fie identice la cei doi poeţi, pot fi apreciate ca aparţinînd unei zone lingvistice explorate cu precădere de romantici şi investite de ei cu sensuri simbolice, deci nespecific eminesciene sau hugoliene. Iată cîteva astfel de exemple:
Eminescu: castele, chaos, vis, nebunii, a blestema, etc.
Hugo : extase, gouffres, abîme, hideux, s'évader, etc.

Ducînd însă mai departe analiza celor două poezii, putem semnala şi une-

le deosebiri. Identitatea lor este parţială, căci poezia lui Hugo se întîlneşte de fapt numai cu prima parte a poeziei lui Eminescu. Numai în această parte regăsim acelaşi lexic romantic, aceleaşi imagini simbolice, aceleaşi procedee antitetice şi metaforice, aceeaşi atitudine romantică de evaziune metafizică şi de împăcare cu destinul, aceleaşi iluzii şi speranţe. Vigoarea, frămîntarea, după cum şi conflictul pe care partea a doua a poeziei lui Eminescu o aduce lipsesc din poezia lui Hugo. Poezia acestuia e monocordă şi statică, cea a lui Eminescu e tulburătoare prin dinamica ei conflictuală. Poezia lui Hugo reprezintă o ipostază a romanticului: contemplarea şi evaziunea, în timp ce poezia lui Eminescu condensează în ea întreaga bogăţie şi evoluţie a curentului romantic. Romantism înseamnă şi contemplaţie şi revoltă, şi misticism şi ateism, şi lirism şi dramatism. Cum toate aceste caractere se reunesc în poezia *Mortua est*, se poate spune alături de D. Popovici că este nu numai cea mai de seamă poezie a lui Eminescu pe tema morţii, ci şi "cea mai reuşită poezie cu acest subiect din literatura română şi una dintre cele mai de seamă realizări ale temei din literatura universală"[10].

Revenind la problema care ne interesează, subliniem că antiteza este realizată la V. Hugo numai simbolic printr-o antonimie implicită, globală şi difuză, în timp ce la Eminescu antiteza este dublu realizată: atît la nivelul simbolului cît şi la nivelul semnului lingvistic prin antonimie implicită în prima parte a poeziei şi prin antonimie explicită în finalul ei.

Analiza de mai sus conduce la concluzia că antonimia şi antiteza caracterizează cele două aspecte ale atitudinii poetice eminesciene, dar şi cele două orientări ale romantismului în general: de o parte *antonimie implicită* şi *antiteză simbolică* corespunzînd atracţiei romanticului către metafizic, polarităţii larg cuprinzătoare ce opune transcendentul - zonă a aspiraţiei, imanentului, privit ca loc de surghiun; de cealaltă partea *antonimia explicită* şi *antiteza directă, dramatică*, corespund atitudinii protestatare a romanticului, revoltei sale împotriva a tot ce pe plan social sau moral degradează viaţa, năzuinţei sale utopice de purificare.

Pentru a surprinde nu doar unitatea limbajului şi a procedeelor romantice, ci şi unicitatea şi specificitatea curentului romantic, o raportare la alte poezii cu aceeaşi temă dar aparţinînd altor curente literare s-ar impune[11].

N O T E

1 J. Marouzeau, *Précis de stylistique française*, Paris, Masson, 1965, p. 16.

2 M. Eminescu, *Opere alese*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964,

3 Preferinţa pentru vizual este o trăsătură caracteristică a romanticului. Vezi pentru aceasta studiile: T. Vianu, *Epitetul eminescian* în *Studii de stilis-*

tică (EDP, Bucureşti, 1968) şi Gh. Chivu, *Epitetul în opera scriitorilor romantici români* în SLLF vol. III (Bucureşti, 1974). S-ar putea spune că poezia *Mortua est* confirmă afirmaţia lui Gh. Chivu care subliniază în studiul amintit ca o trăsătură caracteristică a perioadei de maturitate a romantismului (1870 - 1875) preferinţa pentru epitetul simplu postpus. Din cele 45 de epitete ale poeziei 5 sînt antepuse şi 40 postpuse (25 epitate adjectivale şi 15 epitete nominale).

4 D. Popovici, *Poezia lui Eminescu*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969, p. 161.

5 O analiză semică după modelul celei pe care o face Greimas în legătură cu universul lui Georges Bernanos (vezi *Sémantique structurale*, Larousse, 1966, pp. 222-254) ar pune mai bine în lumină structura semantică a conceptului de moarte - caracterizată prin seme opuse în cele două părţi ale poeziei lui Eminescu.

6 Considerăm că opoziţia *afirmativ-negativ* poate fi interpretată ca o opoziţie de tip antonimic atunci cînd: a) cuplul *afirmativ-negativ* poate fi substituit printr-un cuplu de antonime propriu-zise şi, b) cuplul *afirmativ-negativ* se găseşte într-un "anturaj" de antonime propriu-zise. Or, în cazul nostru cuplul *a fi - a nu fi* îndeplineşte ambele condiţii: el poate fi substituit de cuplul *a trăi - a mori* sau *viaţă - moarte*, şi se află în vecinătatea altor 12 cupluri de antonime.

7 G. Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc*, în vol.*Clasicism, romantism, baroc*, Editura Dacia, Cluj, 1971, pp. 10-18.

8 V. Hugo, *Les Contemplations*, Editura Boudelaire, Paris, 1966.

9 Identităţi de imagini ca cele din versurile lui Hugo: "Où passent des rayons qui tremblent, et qui font / Des taches de soleil sur l'herbe!" şi cele ale lui Eminescu: "Pe cînd luna, scut de aur, străluceşte prin alee / Şi pătează umbra verde cu misterioase dungi" (Scrisoarea III), nu pot fi considerate ca simple accidente. O poetică romantică "colectivă", am putea spune, poate explica însă astfel de coincidenţe între scriitori ce nu s-au aflat într-un contact direct. Dacă despre Eminescu se ştie că a cunoscut romantismul european prin filieră germană, dacă poezia *Mortua est* trimite la Young sau Leopardi, atunci coincidenţele semnalate între Eminescu şi Hugo nu pot fi interpretate decît prin prisma ideii de comunitate a viziunii romantice despre lume şi poezie.

10 D. Popovici, *op. cit.*, p. 148.

11 O astfel de raportare am făcut-o într-o lucrare mai amplă în care am adus în discuţie scriitori moderni: Lucian Blaga şi Saint-John Perse.

NOTE ETIMOLOGICE

de

FRANCISC KIRÁLY

Lingvistica românească, cum bine se ştie, nu dispune încă, la nivelul cerinţelor actuale, de unele lucrări fundamentale din domeniul etimologiei: nu avem, de pildă, un *Dicţionar istoric-etimologic al cuvintelor româneşti*. Dicţionarele etimologice generale elaborate de Al. Cihac şi de Al. Ciorănescu sînt în bună parte depăşite astăzi. Dicţionare, lucrări etimologice speciale avem aproape pentru toate sectoarele lexicului limbii române (elementul latin, slav, maghiar, grec, turc, sîrbocroat, german etc.), dar, fiind elaborate în epoci şi concepţii diferite, ele sînt de o valoare cu totul inegală. Sintetizarea şi completarea datelor acumulate pînă în prezent prin studiile parţiale într-o operă etimologică generală (pentru apelative, respectiv pentru toponime) este o sarcină tot mai stringentă a lingvisticii noastre.

Întîrzierea etapei de sinteză se datorează în bună parte şi absenţei, la noi, a lucrărilor teoretice din domeniul etimologiei. Unele articole şi studii mai vechi privind teoria etimologiei au fost urmate doar în ultimele două decenii de lucrări mai ample, consacrate anume teoriei şi practicii etimologice: Al. Graur, *Etimologii româneşti*, Bucureşti, 1963; idem, *Alte etimologii româneşti*, Bucureşti, 1975; idem, *Dicţionar de cuvinte călătoare*, Bucureşti, 1978; Theodor Hristea, *Probleme de etimologie. Studii. Articole. Note*, Bucureşti, 1968; Fr. Király, *Etimologia*, în G.I. Tohăneanu, Fr. Király, *Limba română contemporană*, fascicula 1 , *Lexicologia* I, Timişoara, 1971, p. 149-191. A doua cauză a întîrzierii sintezei este şi ritmul anevoie cu care se fac completările la care ne-am referit mai sus. Lucrări monografice temeinice privind elementele de origine maghiară şi sîrbocroată, de pildă, au apărut doar în ultimii ani: Lajos Tamás, *Etymologisch-historisches Wörterbuch der ungarischen Elemente im Rumänischen*, Budapesta, 1966; Emese Kis, *Încadrarea substantivelor de origine maghiară în sistemul morfologic al limbii române*, Bucureşti, 1975; Dorin Gămulescu, *Elementele de origine sîrbocroată ale vocabularului dacoromân*, Bucureşti-Pančevo, 1974.

În absenţa dicţionarelor etimologice generale (pentru apelative şi toponime), dicţionarele etimologice speciale, monografiile (structurate lexicografic şi avînd etimologia drept criteriu fundamental în selectarea registrului lexical) consacrate diferitelor influenţe care s-au exercitat asupra românei şi,

mai ales, dicționarele explicative românești actuale (care, urmînd o veche tradiție, deși nu sînt propriu-zis etimologice, au și indicații etimologice) continuă să înregistreze progresul în cunoașterea originii cuvintelor românești. Desigur, alături de *Dicționarul limbii române*, seria nouă, București, 1965-, *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, 1975, *Dicționar de neologisme*, semnat de Florin Marcu și Constant Maneca, București, 1978 etc., toate cu indicații etimologice, rămîn extrem de utile monografiile și glosarele dialectale, notele lexicale și etimologice, publicate în număr mare, care se încadrează cu modestie, dar cu netăgăduit folos, în munca pregătitoare a marilor lucrări etimologice reclamate.

O examinare atentă a lucrărilor apărute în ultimele decenii, citate mai sus, impune concluzia îmbucurătoare că etimologia românească înregistrează un real progres. Cîștigul acumulat este cu atît mai vrednic de subliniat, cu cît nu se limitează doar la indicarea etimoanelor, ci cuprinde și sfera teoriei, a principiilor etimologiei. Ilustrativ este în acest sens, de pildă, amănunțita *Introducere* la *Dicționarul limbii române*, seria nouă, în care principiile etimologice prevăzute să fie aplicate în noile volume sînt prezentate chiar înaintea celor care privesc caracterul explicativ și normativ al operei, deși, cum arătam, "secțiunea etimologică" ocupă un loc secundar și cu totul restrîns în economia articolelor (lucru firesc într-un dicționar general, nu etimologic, ci doar cu indicații etimologice simple: limba sau limbile-sursă și etimonul sau etimoanele).

În recenziile referitoare la DEX și la lucrările lui L. Tamás și D. Gămulescu (în "Orizont", 7.VII.1977; AUT, VI, 1968; LL, nr. 1, 1976), am formulat aprecierile și o parte din observațiile și sugestiile noastre cu privire la unele din etimologiile propuse de autorii respectivi. Cu notele de față am dori să reluăm firul observațiilor, sugestiilor și al completărilor, atrăgînd în discuție și DLR, s.n., și arătînd că o mai amănunțită examinare a faptelor de limbă, a izvoarelor și a corectărilor de pînă acum ar permite înlăturarea, din volumele apărute, sau prevenirea, în volumele viitoare, a unor inexactități de ordin etimologic.

MÍNTOȘ . Prin analogie cu împrumuturile din maghiară terminate în *-oș* (*mocicoș* "murdar", *țanțoș* etc., vezi AUT, XII, 1974, p. 27-32), au apărut pe teren românesc derivate cu sufixul *-oș*. Astfel, rom. *mintoș* (< *minte* + suf. *-oș*) este un derivat după modelul împrumutului *ocoș* "deștept, isteț; mîndru, fudul; încăpățînat; șiret etc."(<magh. *okos*"idem") cu care, dealtfel, se află și în raport de sinonimie. Este interesant de observat că în DLR, s.n., adjectivul *mintoș* este inclus, ca variantă, în articolul consacrat lui *mintos*, deși cele două cuvinte au nu numai etimologii diferite (*minte*+ suf. *-oș* , respectiv *minte*+ suf. *-ós*), ci și o întindere aparte în timp și spațiu (*míntoș* este regional și o formație mai nouă, iar *mintós* este învechit și popular). Etimologia diferită a cuvintelor în discuție este probată și de accentuarea lor diferită (*míntoș* , dar *mintós*). În DLR, s.n., probabil sub influența lui *mintos* sau din cauza nesesizării sufixului *-oș* (dacă nu

chiar din considerarea lui *mintoş* un nou singular refăcut de la pluralul *mintóşi)*, se indică accentuarea *mintóş*, deşi în MAT. DIALECT. I, 80, din care DLR, s.n., a extras cuvîntul, acesta apare cu accentul notat corect, pe prima silabă: *Mîntoş*. Prin urmare, DLR, s.n., trebuia să includă în articole separate cele două cuvinte, cu indicarea corectă a accentuării lor, şi să nu transforme derivatul în *-oş* în variantă a derivatului cu *-os*.

PÎRCUI / PÎRCĂI . Dacă în cazul de mai sus două unităţi lexicale distincte au fost trecute în raport de cuvînt-titlu şi, respectiv, variantă, atunci, tot în DLR, s.n., nu se sesizează legătura strînsă dintre formele bănăţene *pîrcui* şi *percăi* (sic!, cu *e*, în loc de *î*), trecute în articole separate, fără nici o trimitere între ele. La *pîrcui* se arată că este verb, de conjugarea a IV-a, reflexiv reciproc, regional, cu atestare în Banat, şi are sensul de "a se certa". Indicaţia etimologică este: - Cf. *pîrco* (care, la rîndul său, provine din scr. *prkos* "încăpăţînare"). La *percăi* se precizează că este verb de conjugarea a IV-a, tot reflexiv reciproc, învechit şi rar, avînd sensul de "a se judeca cu cineva", cu atestare doar în *Anonymus Caransebesiensis* (adică în *Dictionarium valachico-latinum* al lui M. Halici-tatăl) şi intră în categoria cuvintelor cu etimologie necunoscută.

Cauza nesesizării legăturii strînse dintre cele două forme (în fond, înrudite) credem că trebuie căutată în transcrierea interpretativă greşit aplicată cuvîntului înregistrat de M. Halici-tatăl sub forma: *Perkĕiĕskumĕ*. Litigo. Am arătat cu altă ocazie (vezi *Din istoricul ortografiei româneşti*, în *Filologie XX, I. Lingvistică*, Timişoara, 1977, p. 37) că litera *e* în ortografia lui Halici are valori multiple: *e, ă, î, i* (*rumen, dregelash* "drăgălaş", *gend* "gînd", *argent* "argint"). În cazul lui *perkĕiĕskumĕ* primul *e* s-a transcris mecanic, fără să se observe că aici valoarea sa este de *î* şi, astfel, în loc de *pîrcăiescu-mă* s-a citit *percăiescu-mă*, de unde în RLR, s.n., *percăi*, în loc de *pîrcăi*. Dacă transcrierea interpretativă ar fi fost exactă, ceea ce reclama cunoaşterea ortografiei diacronice, s-ar fi înregistrat în DLR, s.n., nu *percăi*, ci, firesc, *pîrcăi*, formă care nu putea să nu atragă atenţia asupra legăturilor sale cu *pîrcui* . Odată cu descoperirea înrudirii dintre cele două forme s-ar fi evitat şi încadrarea lui *percăi* (adică *pîrcăi*) în şirul cuvintelor cu etimologie necunoascută. Atît *pîrcui*, cît şi *pîrcăi* au la bază, în ultimă analiză, acelaşi etimon scr. *prkos* "încăpăţînare", de la care evoluţia la sensurile de "a se certa; a se judeca cu cineva", cu care se folosesc şi azi în Banat, este absolut firească. Menţionăm că *Litigo* , prin care Halici glosează cuvîntul *perkĕiĕskumĕ*, nu înseamnă doar "a se judeca cu cineva", cum se dă în DLR, s.n., ci şi "a se certa". Aşadar, ambele forme au şi acest sens, dar DLR, s.n., nu înregistrează la *percăi* (= *pîrcăi*) decît sensul de "a se judeca cu cineva". Structura fonetică a etimonului *prkos* , cu *prk* -, motivează perfect interpretarea lui *perk*-, din ortografia lui Halici, ca *pîrc*-. În concluzie, cele două forme provin din acelaşi etimon scr. *prkos*, etimon adaptat diferit, eventual şi în funcţie de etape şi zone diferite, cu sufixe

verbale în distribuţie facultativă: *-ui /-ăi* (vezi perechile asemănătoare: *colbui/ colbăi, şoşăi/şuşui, tiglăzăi/tiglăzui*, deci şi *pîrcui/pîrcăi*). Dacă lucrurile stau astfel, evident că noi nu mai avem nici o îndoială în această privinţă, atunci se impun îndreptările necesare şi în DLR, s.n., (atît sub aspectul fonetic şi semantic, cît şi sub cel al etimonului şi al raportului în care se află *pîrcăi* cu *pîrcui*).

CĂLĂMAR . Cuvinte cu formă greşită, datorită tot interpretării false a lui *e* din ortografia lui M. Halici, apar şi în seria veche a DLR (DA). Acesta este cazul, printre altele, al cuvîntului *călemar*(sic!,cu *e*, în loc de *ă*) "neguţător". Autorii menţionează că singura atestare este cea din *Anonymus Caransebesiensis*. Aici (adică în *Dictionarium valachico-latinum*, p. 65) apare într-adevăr articolul: *Kĕlemar* . Mercator. Institor. În acest caz ,*e* = *ă* , interpretare impusă de forma arhaică a etimonului, care este magh. *kalamár* "idem" şi nu cel citat de DA: *kalmár* . Dintr-un *a* maghiar în acest context fonetic (*kalamár*) nu poate apărea în cuvîntul românescu decît un *ă* . Deci, transcrierea interpretativă trebuia să desprindă un *călămar* şi nu *călemar*. Se impune aceeaşi concluzie ca şi în cazul exemplelor precedente: alături de corectarea formei în *călămar*, la etimologie trebuie indicat *kalamár* , pentru că din varianta *kalmár* nu avem cum să explicăm apariţia unei vocale între consoanele *l* şi *m* · (din *kalmár* ar fi rezultat doar un *călmar*). Prin urmare, rom. *călămar* provine din magh. *kalamár* , ambele avînd sensul de "neguţător".

ADEMENI . *Dicţionarul explicativ al limbii române* la etimologia verbului rom. *ademeni* trece: - Cf. magh. *adomány*. În altă parte (CL, XVIII, 1973, nr. 2, p. 251) am arătat deja că verbul românesc nu trebuie pus în legătură nici cu verbul maghiar *adományozni* "a dărui" şi nici cu substantivul maghiar *adomány*"dar, danie". Cuvîntul românesc *adămăni / ademeni* este o formaţie internă de la substantivul rom. *adămană / ademană* "danie; dar; mită", care, la rîndul său, este într-adevăr un împrumut din magh. *adomány* "danie; dar". DEX, pe lîngă soluţia cel puţin curioasă de a indica la originea unui verb românesc un substantiv maghiar, comite şi o inconsecvenţă care priveşte tehnica lexicografică. Dacă la etimologia lui *jecmăni*, de pildă, se trece "- Din *jăceman* (înv. şi reg. "jaf mare"< magh.)", atunci şi *ademeni* trebuia soluţionat identic: - Din *adămană / ademană*(înv. "danie; dar; mită"< magh.). Indicaţia etimologică greşită din DEX surprinde cu atît mai mult, cu cît unele din dicţionarele noastre mai vechi (Şăineanu, Candrea, Scriban) dau soluţia corectă: magh. *adomány* > rom. *adămană / ademană* > *ademeni*.

NESĂBUIT . Tot în DEX, la *nesăbuit* se indică: - Cf. magh. *szabadni*. Soluţia sugerată, tentantă la prima vedere, are un singur cusur, dar acela e fundamental: un astfel de verb nu există în limba maghiară ! Există însă adjectivul şi verbul *szabad*, folosit frecvent cu adverbul *nem* "nu" : *nem szabad* "nu e voie; nu e permis; nepermis". Cuvîntul românesc este un calc după maghiarul *nem szabad* care a fost interpretat ca o singură unitate, dar cu două elemente constitutive:

nemszabad. Calcul structural e parţial: în locul lui *nem* apare *ne* , iar sufixul maghiar *-ad* e înlocuit cu sufixul rom. *-ui + t* şi astfel adjectivul *nesăbuit* apare firesc. În zonele vestice, unde bilingvii analizează uşor cuvîntul, suf. *-ad* a putut fi înlocuit direct, iar în zonele estice, unde această detectare a formei interne nu era posibilă, *-ad* a fost tratat ca o silabă oarecare şi adaptat în consecinţă: *-ăd* . A rezultat , deci, un *nesăbăd* + suf. *-ui + t* . Astfel se explică prezenţa în zonele estice a formelor *nesăbăduit, nesăbăduinţă*, iar în vest : *nesăbuit, nesăbuinţă* (Scriban). Formele estice sînt mai mult decît convingătoare pentru etimologia propusă de noi. Pentru statutul de calc al termenului vorbeşte şi absenţa lui **săbuinţă* din limba română. Schimbarea semantică de la "nepermis" la "nesăbuit" merge pe un drum deja bătătorit de *bazaconie* (< sl. *bezŭ-zakonije* , cu care are o seamă de caracteristici comune: structură, evoluţie semantică etc.).

OBLIGĂLUI . Verbul *obligălui* "a se obliga", considerat învechit, este trecut în DLR, s.n., cu etimologie multiplă: - Din fr. *obliger* , it. *obbligare*, adaptate cu sub. *-ălui* . În română există într-adevăr sufixul *-ălui* : *mărşălui, mişcălui* etc. (sufixul fiind desprins de la împrumuturile din maghiară:*birşăgălui* "a amenda", *vindigălui* "a găzdui, a ospăta" etc.; magh. *-álni /-elni* se adaptează şi se încadrează în română ca *-ălui*). Sufixul *-ălui*, învechit şi mai mult regional, nu are o conotaţie peiorativă în împrumuturile şi derivatele vechi (cum e cazul chiar al lui *obligălui* sau al lui *mişcălui*). Derivatele realizate, mai nou, în română cu sufixul *-ălui* , de la neologisme latino-romanice, au valoare peiorativă, ironică, depreciativă, valoare care rezultă tocmai din cuplarea unui temen neologic cu un sufix învechit, dialectal şi de altă origine (*scribălui, publicălui* etc.). Verbul *obligălui* , fără valoare peiorativă în etapa preluării sale, face parte din categoria împrumuturilor din terminologia cancelariilor maghiare în care derivatele de la elemente latineşti erau frecvente (*aprobálni* "a aproba", *árendálni* "a arenda", *komendálni* "a comanda" etc.). Prin urmare,*obligălui* este împrumut din magh. *obligálni* (< lat.), iar etimoanele date de DLR, s.n., (fr. *obliger* , it. *obbligare*) explică doar neologismul rom. *obliga*. Faptul că astăzi verbul *obligălui* poate primi nuanţă ironică, peiorativă, sub influenţa derivatelor de la neologisme (*publicălui* , *avizălui* etc.) nu schimbă datele etimologiei. În cazul din urmă nu este exclus să avem un derivat nou (*obliga* + *- ălui*), dar acesta nu se mai leagă de verbul *obligălui*, cu sensul de "a se obliga".

BALMOŞ . TOCANĂ . Dacă în cazurile prezentate mai sus am apelat, direct sau indirect, la etimoane străine, atunci în cazul cuvintelor *balmoş* şi *tocană* respingem indicaţiile etimologice date în DEX, care nu sînt decît preluări, necontrolate în suficientă măsură, din lucrările lexicografice mai vechi. Magh. *bálmos* şi *tokány*, citate de DEX, nu sînt etimoanele cuvintelor româneşti *balmoş*

şi *tocană* . Lucrurile stau exact invers. Demonstrarea am făcut-o, pe larg, în altă parte (vezi LR, XVI, 1967, nr. 5, p. 409). Aici dorim să facem o singură şi importantă precizare: toate lucrările lingvistice maghiare din ultimul deceniu, inclusiv *Dicţionarul istoric-etimologic* al Academiei Maghiare, consideră aceste cuvinte împrumuturi din limba română, din terminologia păstorească. Etimologiile din DEX merg împotriva unei idei general acceptate: termenii păstoreşti au trecut din română în limbile vecine şi nu invers (vezi *Împrumuturi româneşti în limba maghiară*, în "Studii de limbă, literatură şi folclor", vol.III, Reşiţa, 1978, p. 231-237).

TÎLHAR . În opoziţie cu ultimele două cuvinte, unde DEX menţine, "tradiţional", soluţiile greşite, în cazul lui *tîlhar* renunţă la etimologia acceptată pînă acum (chiar dacă nu de toţi) şi-l consideră un cuvînt cu etimologie necunoscută. E. Petrovici, într-un articol fundamental în ceea ce priveşte raporturile lingvistice româno-maghiare, publicat într-o revistă puţin citată ("Studii şi cercetări ştiinţifice", seria III, Ştiinţe sociale, V, Cluj, 1954, nr. 3-4, p. 439-475), demonstrează, cu argumente absolut probante, că etimonul este magh. *tolvaj* (v. magh. **tulvaj*).

BECHIU . Termenul apare cu etimologie necunoscută în DEX. *Bechiu* este cunoscut mai ales în expresii: a nu şti (a nu zice, a nu pricepe) nici *bechiu*. Etimonul este magh. *betü* "literă, buche, slovă". Cuvîntul a fost preluat într-o zonă unde *t'* şi *k'* se suprapun, deci în nord-vest, fapt care explică reflexul *k'* al lui *t* + *ü* (element palatal) sau al lui *t'* dintr-o formă maghiară dialectală: *betyü*.

MACOŞĂ . DLR, s.n., nu indică nici un etimon la *macoşă* "oaie cu pupi galbeni pe lîngă ochi", adică "(oaie) cu pete mai închise pe lîngă ochi". Etimologia, avînd în vedere răspîndirea termenului în Banat şi Transilvania, poate fi rom. *mac* + suf. *-oş* (de care am vorbit mai sus, la *mintoş*) sau magh. *mákos* "cu mac, cu pete mai închise, de culoarea semînţelor de mac". Accentul, necunoscut de DLR, s.n., este pe prima silabă, lucru firesc din moment ce sufixul este *-oş* .

MODOŞI . Printre cuvintele cu etimologie necunoscută în DLR, s.n., apare şi bănăţănescul *a modoşi* "a trîndăvi, a lenevi". Etimonul de la care s-a format, pe teren românesc, acest verb este adjectivul bănăţean *módoş* , înregistrat de M. Halici: *Modosh* . Politicus (neinclus în DLR, s.n.), alături de: *Mod* . Modus. Politia. *Modoş* este un împrumut din magh. *módos* "avut; spilcuit; comod". *Modoş* + suf. *-i* > *modoşi*, cu sensul de "a trîndăvi, a lenevi". Evoluţia de la "avut; spilcuit; comod" la "a trăi uşor (în felul bogaţilor), a lenevi, a trîndăvi" este motivată.

GUGULAN . Gugulan, cuvînt bănăţean, tinde să devină tot mai mult un termen general răspîndit. Impunerea sa în afara spaţiului lingvistic al Banatu-

lui se datorează, cu siguranţă, în primul rînd cîntecului popular *Gugulan cu car cu mere*. Interesant este de observat că nici dicţionarele noastre mai importante şi nici glosarele dialectale, mai vechi sau mai noi, nu înregistrează forma *gugulan* . Doar *Dicţionarul enciclopedic ilustrat "Cartea Românească"* al lui Candrea - Adamescu, din 1931, aminteşte, în treacăt, de bănăţenismele *gugulan* şi *gugulănesc*, fără să indice originea şi toate sensurile formelor în discuţie. Sensul, tot mai cunoscut azi, de "vînzător, comerciant (ambulant) de fructe", desprins din cîntecul bănăţean, este un sens mai nou, secundar şi nu se referă la toţi gugulanii.

În Banat, *gugulan* este supranume colectiv pentru locuitorii satelor din părţile Caransebeşului (sate înşirate la poalele munţilor, dealurilor, pe văile înguste spre Haţeg şi spre Domaşnea), avînd ca ocupaţie de bază, mai ales în trecut, păstoritul şi pomicultura. Sensul general, iniţial al cuvîntului *gugulan* este cel de "muntean", adică "de la munte, dintr-o zonă deluroasă". Acest sens se explică din cuvîntul *gug* care înseamnă "ridicătură de teren, deal, vîrf" şi de la care e derivat, cu sufixul *-ulan* , bănăţănescul *gugulan* . Cuvîntul *gug* , după cum arătam într-o emisiune la Radio Timişoara, 13.VI.1978, , este cunoscut bine în zona Sebiş, Gurahonţ, Brad, Vaţa etc. E de menţionat că *gug* , termenul de bază al derivatelor în discuţie, nu este atestat de nici una din lucrările noastre de specialitate, deşi, cum am arătat, în unele zone e cunoscut şi folosit, iar derivatele reclamă existanţa sa (se înregistrează doar forma *cuc(a)* "vîrf de deal", care pare să aibă legături directe cu *gug*). DR, VII, p. 130, atestă forma *gog* cu sensul de "ceva rotund". Rom. *gug* , după datele de care dispunem azi, are la bază scr. *gȕka* "grămadă, ridicătură". Astfel se înţelege de ce la toponimul *Guguieni* , înregistrat de I. Iordan, în *Toponimia românească*, p. 330, apare menţiunea: "satul e în vîrful dealului". Dovadă că *gug* înseamnă "deal, vîrf" stă şi faptul că în ţinutul gugulanilor întîlnim şi denumirea, oronimul *Gugu* , pentru un pisc nu departe de vîrful *Ţarcu*.

Cele arătate pînă aici duc şi la concluzia că oronimul *Gugu* nu are la bază un antroponim (numele de persoană *Gugu*), cum susţinea E. Petrovici (în *Studii de dialectologie şi toponimie*, p. 276), ci apelativul, termenul comun *gug* . Dovadă stă în acest sens şi faptul că toponimul *Gugu* este atestat de mai multe ori şi în zone diferite, ceea ce ar fi exclus în cazul cînd numele muntelui ar proveni de la numele unei persoane, al unui cioban. Deci *gugulan* e derivat de la *gugu* , ca şi *pisculean* (vezi *Pisculeni*) de la *pisc* etc. Termenul *gug* , avînd în vedere sensul său, a putut deveni uşor şi antroponim: *Gugu*, *Gugulescu*, *Guga* etc.

Cuvîntul de bază *gug* a dat naştere nu numai derivatului *gugulan* , ci şi formelor *gugani* , *guguieni* etc., cunoscute mai ales în Oltenia cu sensul de "(oameni) de la munte, păstori, haţegani". În Crişana însuşi termenul de *gug*,

cu pluralul *gugi* , înseamnă azi "muntean, de la munte, om din Munţii Apuseni".

Cum aceşti oameni de la munte aduceau şi vindeau, printre altele, şi fructe pentru a-şi cumpăra cereale din satele de şes, s-a dezvoltat firesc şi sensul secundar de "vînzător de fructe". De menţionat că, dacă forma din Crişana *gug* are şi sensurile figurate de "om sărac; neinstruit; necioplit", *gugulan*, din contra, are la figurat sensul de "om cu oarecare stare materială, înstărit", lucru firesc dacă ţinem cont de condiţiile de viaţă diferite în trecut din Munţii Apuseni, respectiv din Banat. În concluzie, *gugulan* e un derivat de la gug. Surprinde că, într-un articol dens, publicat recent (LR, XXVIII, 1979, nr. 1), D. Loşonţi îl consideră pe *gug* un apelativ necunoscut, neatestat.

MOŢ . Dacă gugulanii sînt numiţi astfel după locurile unde trăiesc sau de unde coboară, atunci, după unii, *moţii* sînt numiţi după modul în care bărbaţii îşi purtau, în vechime, părul împletit şi legat într-un moţ în vîrful capului. Termenul de *moţ* nu are însă numai sensul de "smoc, şuviţă de păr din frunte sau din creştetul capului", ci şi acela de "vîrf, gurgui" (vezi şi verbul *a moţa* "a ţuguia", adjectivul *moţat* "cu vîrf ascuţit, ţuguiat" şi substantivul *moţ* "cimitir (aşezat pe o înălţime)". Se pare că sensul iniţial al cuvîntului *moţ* era cel de "vîrf, gurgui, creastă, deal, munte", de unde, pe urmă, sensurile de "(om) de la munte". În sprijinul explicaţiei noastre vine şi verbul *a moţăi* "a aţipi *şezînd* sau *stînd* în picioare". Evident că nici moţii nu dorm altfel decît alţii şi nu e vorba de "a dormi moţeşte", ci de a dormi într-o anumită poziţie, *şezînd* sau *stînd* , în capul oaselor, adică în poziţie verticală şi nu orizontală, ceea ce nu se poate explica decît din sensul de "grămadă, vîrf, deal, gurgui" al termenului de *moţ* , de unde şi sensul de "(om) de la munte, din vîrfuri, din sus, susean". Cum aceşti oameni îşi purtau părul într-un anumit fel, *moţ* a primit şi sensul de "smoc, şuviţă de păr".

DEFINIŢIA ÎN METODOLOGIA LINGVISTICĂ

de

GERTRUD SCHMIDT

Activitatea ştiinţifică ne pune adesea în faţa sarcinii de a defini un termen din vorbirea noastră. În prima aproximaţie putem împărţi aceste situaţii în două clase mari:

- La elaborarea şi dezvoltarea unor teorii ştiinţifice, respectiv a unor părţi din aceste teorii, apare necesitatea de a introduce un termen nou, care trebuie definit înainte de a putea fi folosit în contextul teoriei.

- În practica predării şi expunerii unor teorii ştiinţifice sîntem puşi adesea în situaţia de a preciza un termen folosit curent şi considerat cunoscut, dar care se dovedeşte prea vag şi imprecis la o analiză mai profundă.

În esenţă, definiţia este o convenţie între vorbitori prin care se introduce în limbaj un termen pînă atunci necunoscut, denumit *termen de definit* sau *definiend* (în latină *definiendum*), căruia îi atribuim acelaşi înţeles pe care-l are un alt termen cunoscut sau mai des o combinaţie de orice grad de complexitate de termeni cunoscuţi, denumiţi *definient* sau *definitor* (în latină *definiens*). Această concepţie asupra naturii definiţiei surprinde fără îndoială şi momentul dialectic, constructiv, de devenire în procesul definirii, trecerea de la necunoscut la cunoscut. În acest sens o definiţie nu poate fi considerată o propoziţie despre care are sens să spunem că este adevărată sau falsă, fiindcă conţine un termen care încă nu are un înţeles bine determinat, independent de definiţia formulată. Pe de altă parte, în practica ştiinţifică curentă se trag concluzii din definiţii, deci acestea sînt efectiv considerate ca fiind propoziţii adevărate sau false. Această contradicţie se rezolvă uşor, dacă ţinem seamă de faptul că, pe lîngă caracterul convenţional de introducere a unui termen nou într-un limbaj, formularea unei definiţii implică în acelaşi timp şi acceptarea ei ca fiind adevărată. În acest ultim sens, o definiţie nu poate fi decît o propoziţie adevărată.

Definiţiile care precizează înţelesul unui termen folosit în prealabil poartă şi numele de *explicaţii*[1]. O explicaţie în această accepţiune se deosebeşte de explicaţia ştiinţifică uzuală şi nu trebuie confundată cu aceasta din urmă.

În limbă există foarte mulţi termeni care au o semnificaţie intuitiv

clară, dar nu sînt definiţi exact. Dacă aceşti termeni sînt folosiţi la formularea unor teorii ştiinţifice, trebuie să constatăm că modul de întrebuinţare din limbajul curent nu este acceptabil pentru cerinţele mai severe ale unei teorii ştiinţifice. De aceea introducem un alt termen în locul celui din limbajul curent (forma lui putînd să rămînă neschimbată), care se defineşte strict şi care, evident, se deosebeşte de termenul originar, posedînd proprietăţile cerute unui termen ştiinţific, fără să se îndepărteze însă prea mult prin înţeles de termenul corespunzător din limbajul curent. În lingvistică, spre deosebire de celelalte ştiinţe, acest procedeu este mult utilizat, deoarece prin gramatica tradiţională mulţi termeni lingvistici au intrat în uzul limbajului de toate zilele şi nu sînt consideraţi de vorbitorul mediu drept termeni ştiinţifici.

Acest fapt are consecinţe negative inevitabile la formularea teoriilor lingvistice, întrucît inexactitatea termenilor *cuvînt, propoziţie, substantiv, complement circumstanţial* etc. va afecta şi propoziţiile teoriei. În situaţia actuală, cînd în ultimele decenii o mulţime de noi teorii lingvistice au apărut şi mai apar, explicaţia termenilor folosiţi este de cea mai mare importanţă pentru justa apreciere a acestor teorii, mai ales pentru studenţii care se iniţiază în lingvistica modernă, dar au ca bază gramatica tradiţională din liceu. Explicarea scrupuloasă a termenilor omonimi din teoriile lingvistice diferite şi delimitarea faţă de interpretarea tradiţională va contribui la elucidarea unor contradicţii aparente între aceste teorii. Unii lingvişti au renunţat chiar la întrebuinţarea termenilor gramaticali consacraţi, introducînd şi definind termeni noi[2], pentru a evita confuziile cauzate de identitatea formală dintre termenii lingvisticii tradiţionale şi cei ai lingvisticii moderne.

Dacă am insistat mai sus asupra laturii convenţionale a definiţiei, este cazul să nu neglijăm faptul că termenii unei definiţii, atît termenul de definit, cît şi cei definitori, sînt puternic motivaţi de starea cunoştinţelor noastre[3], iar în cazul ştiinţei şi prin acceptarea aceleiaşi teorii ştiinţifice. Pentru a ilustra printr-un exemplu întrepătrunderea elementelor necesare şi întîmplătoare la elaborarea definiţiilor vom recurge la termenul *limbă romanică*. Pînă în secolul al XVIII-lea, cunoştinţele omenirii în domeniul filologiei nu au necesitat şi nici n-au permis introducerea unui termen care să reflecte înrudirea acestor limbi. Cînd nivelul cunoştinţelor a evoluat, datorită rezultatelor obţinute prin studiile comparativ-istorice, definirea unui nou termen a devenit necesară. Faptul că noul termen a primit forma de *limbă romanică* este întîmplător, în sensul că termenul respectiv ar fi putut să primească tot atît de bine forma de *limbă latină* (prin analogie cu termenul *limbă slavă)* sau *limbă eneatică* (motivare prin numele străbunului legendar al romanilor, Eneas, prin analogie cu termenul *limbă semitică* după Sem, numele strămoşului legen-

dar al populaţiilor respective din biblie).

1. Concepţii vechi şi noi asupra definiţiilor

Încă din antichitate, filozofii s-au preocupat de problema definiţiei, formulînd şi aplicînd un principiu general, binecunoscut şi azi, după care o definiţie corectă trebuie să indice un concept mai general, imediat următor în scara generalităţii (genul proxim) şi diferenţa specifică prin care obiectul definit se deosebeşte de alte obiecte din sfera conceptului mai general. Pe lîngă principiul general, anticii au mai formulat cîteva reguli formale de care trebuie să se ţină seama la formularea definiţiilor. O definiţie trebuie să fie completă, în sensul că trebuie să redea toate notele caracteristice pentru conceptul definit, să evite sub- şi supradeterminarea, să nu fie circulară, deci termenul de definit nu trebuie să apară printre termenii definitori, nici chiar într-o formă ascunsă, definiţia să fie formulată într-un limbaj clar şi inteligibil, fără expresii echivoce sau metaforice, şi să nu fie exprimată negativ[4].

Concepţia modernă asupra definiţiei este mult mai largă: în principiu se admit toate variantele de definiţie întrebuinţate cu succes în practica ştiinţelor. Nu se consideră că formele de definiţie cunoscute şi folosite în prezent exhauriază toate posibilităţile, dimpotrivă, se admite că este posibil să se găsească şi în viitor noi variante, care ar putea duce la progresul cunoaşterii umane.

Ca şi teoria clasică, teoria modernă formulează reguli mai mult sau mai puţin generale care ar trebui respectate la formularea definiţiilor. Un exemplu în această direcţie este aşa-zisul criteriu de eliminabilitate: dacă un termen introdus în teorie printr-o definiţie va fi înlocuit în propoziţiile teoriei prin termenii definitori, se obţine o formulare echivalentă a teoriei. Acest principiu scoate în relief caracterul de prescurtare al termenului nou definit. La prima vedere, acest aspect pare a fi unul minor, dar istoria ştiinţelor oferă multe exemple, cînd progrese esenţiale au devenit posibile numai după elaborarea unei terminologii, respectiv introducerea unor semne noi. Este suficient să ne amintim de cazul gramaticii generativ-transformaţionale, care se foloseşte de semnele caracteristice introduse de Chomsky. Desigur, elaborarea unei terminologii specifice, bine conturate, constînd atît din termeni - cuvinte, cît şi din semne grafice şi prescurtări, a fost una din condiţiile de bază pentru succesul şi răspîndirea rapidă a acestei teorii. Cu greu ne-am putea închipui cum ar arăta o analiză generativ-transformaţională fără utilizarea semnelor caracteristice ale teoriei.

2. Definiţii extensionale

Un exemplu de definiţie care nu se încadrează în schema anticilor este aşa-zisa definiţie extensională, care constă în simpla enumerare a elementelor din sfera noţiunii.

Formularea unei definiţii extensionale este posibilă numai în cazul unor noţiuni cu sfere finite. Desigur, ea este dificilă şi incomodă, dacă numărul elementelor este foarte mare, dar nu este principial imposibilă. Un mare avantaj al acestei definiţii este faptul că în fiecare caz concret se poate decide foarte simplu dacă un obiect cade sau nu sub incidenţa definiţiei: nu avem decît să parcurgem lista elementelor şi să constatăm dacă găsim elementul în cauză în listă sau nu. Vom aprecia la justa lui valoare acest avantaj, dacă ne amintim cîte discuţii şi cîte dificultăţi prezintă cîteodată o analiză sintactică în gramatica tradiţională, cînd se aplică proceduri de decizie semantice.

Dezavantajele acestei variante sînt evidente: sfera fixată definitiv şi aplicabilitatea limitată la cazul unor clase cu un număr finit de elemente. Consecinţele acestei constatări pentru lingvistică sînt clare. Se pretează la această variantă clase de cuvinte cu puţini reprezentanţi (articol, conjuncţie, prepoziţie, pronume etc.) sau unele noţiuni de fonetică (vocală, semivocală etc.) sau grafemele pentru scrierea unei limbi.

Se poat da următoarele exemple de folosire efectivă a acestei definiţii în lingvistică: Ch. Fries defineşte termenii *Function Word Group L* şi *Function Word Group N* extensional prin enumerarea elementelor care constituie clasa (*yes* şi *no* pentru primul termen, *please* pentru cel de al doilea)[5], iar A.S. Hornby defineşte termenul *Anomalous Finite* enumerînd 24 de cuvinte[6].

3. Definiţii recursive

Definiţiile recursive pot fi considerate ca forme de trecere între definiţiile extensionale şi cele intensionale, deoarece recurg atît la procedee tipice pentru definiţiile extensionale (enumerare), cît şi la procedee tipice pentru definiţiile intensionale (indicarea unor note caracteristice).

Pentru a defini un termen recursiv se procedează în felul următor: se enumeră mai mulţi termeni şi se indică combinaţii între aceşti termeni, care sînt şi ele conţinute în termenul definit. Astfel s-a discutat[7] posibilitatea de a defini termenul *substantiv* indicînd extensional substantivele simple din limba respectivă şi regulile de compunere şi derivare prin a căror aplicare se obţin substantivele compuse şi derivate.

4. Definiţii intensionale

Toate definiţiile care nu se bazează pe o enumerare se numesc definiţii intensionale.

Varianta cea mai cunoscută a definiţiilor intensionale este desigur definiţia clasică prin genul proxim şi diferenţa specifică, asupra căreia nu vom mai insista, fiindcă am tratat-o în legătură cu istoricul problemei. În schimb vom descrie o variantă mai puţin cunoscută, dar prezentînd interes în practica ştiinţifică.

Definiţia operaţională[8] joacă un rol important în operaţionalism, o orientare metodologică elaborată mai întîi în domeniul fizicii şi expusă pentru prima dată într-o lucrare de P.W. Bridgman. În cadrul acestei teorii, un concept este considerat sinonim cu o mulţime de operaţii. Astfel, conceptul de lungime este determinat, îndată ce sînt determinate operaţiile prin care este măsurată lungimea. Într-o definiţie operaţională intervine un termen sau un predicat de definit, o operaţie sau un şir finit de operaţii, un obiect asupra căruia se resfrînge operaţia şi rezultatul operaţiei de testare, care funcţionează drept criteriu pentru aplicarea termenului de definit.

Cadrul lucrării nu ne permite să ne ocupăm de toate aspectele şi problemele legate de definiţiile operaţionale, dar dorim să atragem atenţia asupra unui fapt nu prea cunoscut, şi anume că gramatica tradiţională are o practică milenară de folosire a unor definiţii operaţionale. Ne referim la definirea părţilor de propoziţie în funcţie de răspunsul primit la o întrebare caracteristică, aşa cum se procedează la expunerea elementară a sintaxei în şcoală. Întrebarea respectivă joacă rolul operaţiei de testare, obiectele asupra cărora se resfrînge operaţia sînt grupe de cuvinte din propoziţie, iar rezultatul operaţiei este răspunsul la întrebare. Dacă răspunsul se potriveşte cu întrebarea, grupului de cuvinte din răspuns i se aplică termenul definit.

Un exemplu de definiţie operaţională este cea a cuvîntului ca fiind o secvenţă de grafeme între două spaţii goale într-un text[9]. Ch. Fries dă o definiţie operaţională a propoziţiei[10], cînd aceasta este definită ca un cuvînt sau un şir de cuvinte între o literă mare iniţială şi un semn final de punctuaţie sau între două semne finale de punctuaţie (*marks of end punctuation*). Ch. Fries face remarca justă că, dacă se cere cuiva să numere propoziţiile pe o pagină de carte, el nu va proceda la numărarea ideilor complete (*complete thoughts*), ci va număra punctele sau literele mari iniţiale după un punct sau un semn echivalent de punctuaţie (aspectul operaţional). Deficienţa acestei definiţii se dezvăluie observatorului atent, îndată ce îşi fixează sarcina de a defini termenul *semn final de punctuaţie* fără a presupune drept cunoscut termenul *propoziţie*. Este evident că acest lucru va fi foarte greu, poate chiar imposibil, dar numai aşa s-ar

evita un cerc vicios.

5. Definiţii implicite

Toate variantele de definiţii prezentate pînă acum au o caracteristică comună: din formularea definiţiei se poate distinge fără echivoc care este termenul de definit şi care este termenul sau combinaţia de termeni cunoscuţi care definesc noul termen. Definiţii de acest fel se numesc definiţii explicite.

Vom ilustra în continuare faptul că nu în toate cazurile acest fel de a proceda dă rezultatele cele mai bune, recurgînd la exemplul definiţiei pentru o noţiune fundamentală în lingvistică: definiţia propoziţiei. Această definiţie este desigur cea mai cunoscută, dar şi cea mai controversată în lingvistică. De fapt, este vorba de mai multe definiţii, chiar foarte multe definiţii sau prea multe după părerea multora. Istoria acestor definiţii poate fi urmărită pînă în operele lui Aristotel şi pînă la prima gramatică greacă cunoscută nouă, scrisă de Dionysios Thrax (secolul al doilea înaintea erei noastre). Prin intermediul gramaticii latine a lui Priscian (secolul al V-lea şi al VI-lea), această definiţie a pătruns în gramaticile şcolare unde s-a păstrat pînă în prezent. Conform acestei definiţii, o propoziţie este un grup de cuvinte exprimînd o idee completă. Dar încă în 1894 într-o lucrare[11] se examinează 140 de definiţii cunoscute pentru propoziţie, iar în 1935 s-a scris o lucrare de disertaţie avînd ca subiect istoria şi critica definiţiilor pentru termenul *propoziţie*.

Experienţa altor teorii ştiinţifice, în primul rînd matematice şi logice, a arătat că noţiunile cele mai generale ale teoriilor ştiinţifice (de exemplu: *număr natural, mulţime* etc.) nu pot fi definite după modelul clasic al definiţiei, fără ca în sistem să apară contradicţii. Pentru a construi teorii necontradictorii se aplică aşa-zisa metodă axiomatică procedîndu-se în felul următor: se enunţă mai multe propoziţii care conţin termenii de bază nedefiniţi ai teoriei şi se fixează diferite relaţii între ei. Aceste propoziţii se numesc axiome şi se consideră adevărate de la început sau, cu alte cuvinte, teoria nu pune problema adevărului pentru aceste propoziţii. Prin relaţiile stabilite între termenii generali în axiome, aceştia se consideră definiţi implicit, cu alte cuvinte, termenii respectivi se pot aplica acelor obiecte din lume care satisfac toate relaţiile stabilite în axiome. Acest fel de a defini noţiunile cele mai generale se numeşte o definiţie implicită.

In multe cazuri, definiţiile implicite pot fi reformulate în definiţii explicite, dar nu în toate. Aceste variante comportă un dezavantaj: nu reiese totdeauna clar dacă o propoziţie într-o teorie este o definiţie implicită a unui termen sau un enunţ privind proprietăţile unui obiect sau unei clase de obiecte. Se cunosc cazuri în istoria ştiinţei cînd s-au dus discuţii aprige

în legătură cu interpretarea unor propoziţii drept definiţii implicite sau drept enunţuri asupra unor obiecte din lumea înconjurătoare.

Este probabil că noţiunea de propoziţie ca termen fundamental în orice teorie gramaticală îşi va găsi definiţia adecvată prin metoda definirii implicite cu ajutorul axiomelor teoriei respective. Un început în acest sens este folosirea semnului *S* în gramatica generativ-transformaţională. Chomsky şi discipolii lui nu au dat o definiţie riguroasă acestui termen. În fond, ei consideră ca desemnate prin *S* (sau cu alte cuvinte ca fiind propoziţii) toate formaţiunile lingvistice analizabile prin regulile de structură a frazei (de rescriere) în care intervine termenul *S* . În lucrările de specialitate în limba română adesea în locul termenului *S* apare termenul *P* , folosit în aceeaşi accepţiune[12]. Eforturi noi de a găsi definiţii mai bune pentru noţiunea de propoziţie urmînd modelul clasic nu mai par justificate. În schimb, eforturile depuse pînă acum la găsirea unor definiţii mai bune nu au fost zadarnice, deoarece fiecare variantă a definiţiei reflectă o anumită latură a noţiunii.

N O T E

1 Gh. Enescu, *Semantica logică*, în *Limbaj, logică, filozofie*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1968, p. 167.

2 Ch. C. Fries, *The Structure of English*, cap. V şi VI, London, Longman, 1957.

3 M. Flonta, *Semnificaţie şi adevăr*, în "Revista de filozofie", 22, 222 (1975).

4 W. Welte, *Moderne Linguistik: Terminologie/Bibliographie*, vol. I, cap. *Definition*, München, Max Hueber Verlag, 1974.

5 Ch. C. Fries, *ibid.*, p. 102.

6 A.S. Hornby, *A Guide to Patterns and Usage in English*, London, Oxford University Press, 1954, p. 2.

7 W. Welte, *ibid.*, vol. II, cap. *Nomen*.

8 C. Popa, *Teoria definiţiei*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1972, p. 127.

9 K.D. Bünting, *Einführung in die Linguistik*, Frankfurt/M., apud W. Welte, vol. I, p. 108.

10 Ch. C. Fries, *ibid.*, p. 9.

11 J. Ries, *Was ist ein Satz ?*, Marburg 1894 şi Praga 1931, *apud* Ch.C. Fries, *ibid.*, p. 17.

12 V. Şerban, *Teoria şi topica propoziţiei în româna contemporană*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1974, şi E. Vasiliu, S. Golopenţia-Eretescu, *Sintaxa transformaţională a limbii române*, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1969, p. 29 şi 67.

ELEMENTE ALE LIMBII ROMÂNE VORBITE ÎN PREDAREA EI STUDENȚILOR STRĂINI

de

DOMNIȚA ALEXANDRU

Subiectul comunicării noastre a fost ales ținîndu-se seama de următoarele constatări:

1. În predarea limbilor străine, și, îndeosebi, în etapa inițială a acestui proces, un loc important revine materialului de limbă vorbită, idee pusă în practică pentru prima dată de G. Gougenheim, G. Miches, P. Rivenc și A. Sauvageot prin *L'elaboration du français elementaire*, Paris, Didier, 1956[1]. Cum, pe drept, a arătat - recent - Valeria Guțu Romalo, metodologia modernă a predării limbii române ca limbă străină a pus în centrul preocupărilor sale aspectul oral al comunicării, dar și eficiența procesului instructiv: "să predăm în așa fel încît, într-un timp cît mai scurt, categorii cît mai diverse de «cursanți» să ajungă să comunice în mod firesc cu vorbitorii nativi ai limbii pe care au studiat-o"[2].

2. În manualele pentru predarea limbii române studenților străini elaborate pînă în prezent, sînt utilizate și unele elemente de limbă vorbită, dar în mod sporadic și nesistematic.

3. Studenții străini deprind elemente de limbă vorbită, deși ele nu le-au fost predate și le folosesc în funcție de contextul situațional: avem în vedere dialogurile cu cetățenii români (în magazine, în vehicole, pe stradă etc.), dar și conversațiile dintre studenți avînd fiecare o altă limbă-bază decît a celuilalt, care, pentru a comunica între ei, sînt puși în situația să recurgă la limba română. În timpul seminariilor, asemenea elemente nu apar decît accidental, întrucît este vorba de o comunicare dirijată și controlată.

Pe baza acestor considerente se poate aduce în discuție oportunitatea predării, într-o primă etapă, a unor fapte ce țin de specificul limbii române vorbite.

Precizăm, împreună cu Boris Cazacu, că "distincția dintre *limba vorbită* (exprimare orală) și *limba scrisă* (exprimare scrisă) nu trebuie pusă însă pe același plan cu deosebirea dintre *limba conversației curente* (engl. *Colloquial speech*, germ. *Umgangssprache*, rus. *razgovornaia reci*) și *limba literară*[3], româna vorbită avînd o *structură eterogenă*, alcătuită atît din elemente literare, cît

şi din elemente orale.

Spre deosebire de alte limbi (engleza, franceza, germana, etc.), româna se caracterizează printr-o opoziţie slabă între aspectul ei scris şi cel vorbit, întrucît aceste apecte au un număr însemnat de elemente comune. Aceasta înseamnă că discuţia pe care o propunem urmează să reţină doar elementele *specifice* limbii vorbite, specificitate manifestată nu numai lexical, "dar şi prin folosirea unor forme şi construcţii gramaticale deosebite"[4]). Identificarea acestora presupune o anchetă lingvistică în planul limbii vorbite, presupune, adică, obţinerea unui corpus adecvat de texte şi investigarea lor statistică[5]. O asemenea cercetare este necesară îndeosebi pentru stabilirea faptelor de limbă vorbită din domeniile lexicului şi sintaxei, pe cînd acelea din morfologie, dat fiind numărul mult mai redus, aci, de elemente ale limbii vorbite, pot fi stabilite şi pe cale intuitivă. Este, de altfel, şi motivul pentru care în comunicarea de faţă vom avea în vedere în primul rînd acest din urmă domeniu.

Pentru a preîntîmpina o eventuală înţelegere eronată a faptelor în discuţie, dorim să atragem atenţia că raportul limbă scrisă - limbă vorbită nu trebuie identificat nici cu acela dintre corectitudine şi incorectitudine, dovadă că însăşi o lucrare normativă, cum este *Gramatica Academiei*, le consideră *acceptabile* pentru limba noastră. De aceea, pentru o mai potrivită interpretare a raportului scris - vorbit, propunem utilizarea criteriului *gradelor de gramaticalitate*, criteriu şi termen introdus de Noam Chomsky[6]. Potrivit acestui criteriu, un enunţ este, în principiu, fie *acceptabil*, fie *inacceptabil* sub raport gramatical. Inacceptabilitatea poate să apară în situaţia în care limba română este întrebuinţată de către străini. Un exemplu caracteristic în această privinţă îl reprezintă selectarea de către un verb care cere dativul a prepoziţiei *la* urmată de un pronume personal în acuzativ: *Eu mulţumesc la tine*. Dar judecăţile de gramaticalitate nu se rezumă doar la încadrarea enunţurilor între cele acceptabile sau între cele inacceptabile; aceste judecăţi operează şi în cadrul enunţurilor acceptabile, - situîndu-le pe diferite grade de gramaticalitate. De regulă, pentru faptele morfologice se disting două asemenea grade, dintre care cel superior este caracteristic limbii literare scrise şi propus, ca atare, drept normă, pe cînd celălalt, inferior, este specific exprimării orale. Această distincţie poate fi ilustrată, de pildă, prin opoziţia dintre *acesta/aceasta*, pe de o parte, şi *ăsta/asta*, pe de altă parte, ultimele forme fiind folosite curent de către studenţii străini (deşi respectivele forme nu le-au fost predate), tocmai datorită circulaţiei lor în limba vorbită, cum studenţii însişi au motivat. Desigur că acest fapt îndreptăţeşte predarea lor, cum, de altfel, au gîndit şi colegii clujeni cînd le-au inclus în proiectul de manual, unde figurează exemple ca:

"*Asta*-i camera noastră?"

"În camera *asta* toate sîntem grecoaice" (Lecţia nr. 6).

O situaţie deosebită este aceea a enunţurilor cu trei grade de gramaticalitate, căci în acest caz trebuie să se opteze între două forme ale limbii vorbite în vederea predării uneia dintre ele. Forma selectată în acest scop nu este întotdeauna cea care comportă un grad de gramaticalitate mai mare, întrucît în desemnarea ei intervin şi alte criterii. Exemple în care unui enunţ acceptat de limba literară scrisă îi corespund două enunţuri specifice limbii vorbite oferă *viitorul indicativului:*

1. "Eu *voi pleca* la facultate", enunţ acceptat de limba literară scrisă, faţă de:

2. "Eu *am să plec* la facultate" şi

3. "Eu *o să plec* la facultate", enunţuri acceptate de limba vorbită şi între care trebuie să se opteze. Este limpede că *am să plec* este o structură mai complexă decît *o să plec*, întrucît conţine două verbe care se conjugă *(am să plec, ai să pleci, are să plece)*. Totodată, ea are şi dezavantajul de a nu mai fi folosită la persoanele I şi a II-a plural (*noi avem să plecăm, voi aveţi să plecaţi)*, deci de a nu prezenta o paradigmă completă. Acestea sînt, de altfel, şi motivele pentru care studenţii străini utilizează în conversaţiile lor îndeosebi structura *o să plec*.

Tot din morfologia verbului pot fi amintite formele conjuncte ale verbului *a fi* la persoanele I singular (a III-a plural) şi a III-a singular.

nu îs *nu îi*

nu-s *nu-i*

dintre care preferabile ni se par cele *elidate* , pe considerentul că, în general, eliziunea reprezintă un fenomen specific limbii vorbite[7]; un alt argument îl poate constitui şi absenţa din ele a vocalei *î* , cunoscută fiind dificultatea pe care o întîmpină studenţii străini, mai ales la început, în pronunţarea acestei vocale.

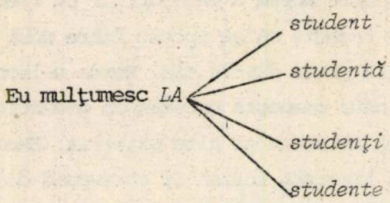
Am arătat mai sus că un enunţ ca *eu mulţumesc la tine* este inacceptabil în limba română. Pornind de la acest exemplu, se pot construi trei enunţuri, acceptabile dar situate la nivele diferite de gramaticalitate:

1. *Eu mulţumesc bunicului*, enunţ acceptat de limba literară scrisă, faţă de

2. *Eu mulţumesc lui bunicul* şi

3. *Eu mulţumesc la bunicul* , enunţuri acceptate de limba vorbită, dintre care primul prezintă un dublu avantaj: acela de a fi alcătuit din aceleaşi elemente ca şi cel acceptat de limba scrisă, doar altfel dispuse: *lui bunicul* faţă de *bunicului*, şi acela de a putea selecta şi forma feminină: *Eu mulţumesc lui bunica*, dar are neajunsul de a nu selecta formele de plural corespunzătoare (un enunţ ca *Eu mulţumesc lui bunici* este inacceptabil în limba română). Din acest ultim punct de vedere, structura construită cu ajutorul prepoziţiei

la [8] este privilegiată, căci ea selectează ambele genuri şi ambele numere:



În sprijinul construcţiei cu *la* pot fi invocate, de asemenea ca specifice limbii vorbite, şi situaţiile în care aceeaşi prepoziţie (*la*) apare lîngă verbe al căror regim cazual, în planul limbii literare, este dativul. Astfel, alături de: "am scris *părinţilor (prietenilor)* să vină", limba vorbită cunoaşte şi varianta: "am scris *la părinţi (la prieteni)* să vină".

Tot aşa, sub influenţa formulărilor, cunoscute (scrise): "Am dat stofa la cusut", "am dat pantofii la reparat", în limba vorbită se întîlnesc frecvent şi variantele: "am dat stofa la croitor", "am dat pantofii la cizmar", unde în locul formelor verbale de supin precedate de prepoziţia în cauză, apar substantive *(la croitor, la cismar)*.

Un avantaj al structurii respective este că poate fi asimilată foarte uşor, odată cunoscută forma de nominativ-acuzativ (omonimia este şi mai accentuată la acele substantive care, în limba vorbită, au vocativul identic cu nominativul.[9]) În sfîrşit, însuşirea structurii în discuţie este facilitată şi de *analiza contrastivă*, căci în limbile-bază (intermediare) ale studenţilor cu care am lucrat (engleza şi franceza) dativul este de asemenea analitic, el construindu-se cu echivalentele prepoziţiei *la (to* şi, respectiv, *a , au, aux*). Predarea construcţiei cu *la* este cu atît mai oportună cu cît însăşi *Gramatica Academiei* o recomandă[10]. Am remarcat că influenţa limbilor-bază amintite asupra studenţilor străini este atît de puternică încît ei folosesc dativul analitic construit cu ajutorul prepoziţiei *la* , chiar după ce şi-au însuşit foarte bine dativul sintetic (literar scris).

Cele cîteva exemple discutate de noi permit să se observe că elementele specifice limbii vorbite au, de regulă, caracter analitic, fapt care apropie această variantă a limbii noastre de limba-bază a studenţilor, caracterizată, chiar în varianta ei scrisă, printr-un pronunţat analitism. Aşa se explică, desigur, şi uşurinţa cu care studenţii străini reţin formele analitice ale limbii române vorbite. Predarea acestor forme beneficiază şi de constatarea că româna literară nu este un sistem închis, ci, dimpotrivă, este permeabilă la influenţe, "îmbogăţindu-şi structura gramaticală prin adoptarea unor elemente de limbă vorbită"[11], cu atît mai mult cu cît tendinţa principală a românei actuale este "reducerea trăsăturilor sintetice şi dezvoltarea caracterului analitic", cum arată Al. Graur[12], ceea ce devine posibil tocmai prin influenţarea limbii scrise de

către cea vorbită.

Propunînd ca, într-o primă etapă, să fie predate studenţilor străini şi asemenea forme ale limbii vorbite, avem în vedere şi posibilitatea de a pune de acord conţinutul procesului instructiv cu faptul că, în perioada respectivă, ei vin în contact numai cu limba vorbită, ceea ce "duce automat spre gîndire nemijlocită şi exprimare degajată în limba scop"[13]. În felul acesta, însuşirea la curs a acesteia va contribui la integrarea lor mai rapidă în diferite situaţii dialogale reale, după cum participarea lor la asemenea situaţii va influenţa pozitiv însuşirea limbii române vorbite.

N O T E

1 În aceeaşi direcţie se încadrează, de exemplu, şi *Le français fondamental parlé*, I, elaboré sous la direction de Eugen Tănase, Universitatea din Timişoara, 1977.

2 Cf. Valeria Guţu - Romalo, *Metodologii în predarea limbii române ca limbă străină*, în LR, XXVIII, 1979, nr. 5, p. 527.

3 *Limbă vorbită, limbă scrisă, stil oral*, în *Studii de poetică şi stilistică*, EL, Bucureşti, 1966, p. 30.

4 *Ibidem*, p. 30.

5 Este vorba, aşadar, de a aplica românei vorbite metoda indicată în *Le français elementaire*, prima anchetă lingvistică întreprinsă în planul limbii vorbite, pentru redactarea căreia autorii s-au bazat pe materialul conţinut în 275 de conversaţii înregistrate pe benzi de magnetofon.

6 *The logical structure of linguistic theory*, Cambridge, Mass., 1956.

7 Cf. B. Cazacu şi alţii, *Cours de langue roumaine*. Introduction à l'étude du roumain (à l'usage des étudiants étrangers), EDP, Bucureşti, 1973, p. 75.

8 Cf. Iorgu Iordan, LRA, ed. a II-a, Socec & Co., Bucureşti, 1947, p. 285; Al. Graur, *Tendinţele actuale ale limbii române*, ES, Bucureşti, 1969, p. 298.

9 Al. Graur, *Gramatica azi*, EA, Bucureşti, 1973, p. 59; *Limba română corectă*, Probleme de ortografie, gramatică, lexic, ES, Bucureşti, 1973, p. 35.

10 II, p. 165-166.

11 GA, II, p. 507.

12 Cf. *Tendinţele actuale ...*, p. 249.

13 Vezi V. Şerban, Liliana Ardeleanu, *Predarea limbii române la cursul intensiv pentru străini. Îndrumări metodice*, Timişoara, 1978, p. 23.

STRUCTURĂ ŞI SEMNIFICAŢIE ÎN *RĂZBOI ŞI PACE*

de

CORNELIU NISTOR

În anul 1864, în conceptul prefeţei la viitorul său mare roman *Război şi pace*, preocupat de ideea de a scrie ceva măreţ şi cuprinzător despre eroicul an 1812 din istoria naţională, Lev Nicolaevici Tolstoi mărturisea, exprimîndu-şi temerea şi nesiguranţa în faţa formulei literare pe care ar trebui s-o utilizeze: "Atît forma, cît şi conţinutul tradiţiilor mă stînjenesc. În cea mai mare măsură. Mi-era frică să nu scriu cumva într-o limbă diferită de aceea în care se scrie de obicei, mă temeam că lucrarea mea nu se va încadra în nici o formă, nici în roman, nici în nuvelă, nici în poem, nici în istorie, mă temeam că necesitatea de a descrie personalităţile de vază ale anului 12 mă va sili să mă ţin pas cu pas de documentele istorice şi nu de adevăr, ... Acum, după îndelungi frămîntări, m-am decis să mă scutur de toate aceste temeri şi să scriu numai ceea ce simt necesar să spun, fără a mă preocupa de ceea ce va ieşi din asta şi *fără a încadra lucrarea într-un gen anumit* /subl. noastră/"[1]. Evident, marele scriitor rus, om de vastă cultură universală, posesor al unor bogate lecturi din literatura europeană, se referă la tot ceea ce, pînă la el şi la Dostoievski, ar putea fi calificat drept *roman tradiţional*, respectiv *naraţiune tradiţională*. Cu intuiţia sa de creator autentic a simţit că amplul subiect, a cărui geneză îl obsedase cîţiva ani de-a rîndul, nu se putea încadra în tiparele epice obişnuite, că ROMANUL, în forma sa europeană de pînă la 1860, nu-i putea oferi deplina experienţă narativă pentru a găsi expresia literară cea mai adecvată. Această atitudine a lui L.N. Tolstoi se înscria, de fapt, pe linia mai largă a viziunii sale despre *realism* , în încercarea, proprie şi lui Dostoievski de altfel, de a îmbogăţi conceptul tradiţional de *realism* prin adecvarea lui meandrelor complexe ale existenţei umane. Sau, după cum nu de mult constata şi Alfred Heinrich: "... realismul tolstoian evoluează sub influenţa propriilor sale legi, dar nu mai puţin şi sub acţiunea complexă a întregii atmosfere literare a timpului, sub semnul preluării creatoare a experienţei trecutului şi prezentului, prin îmbinarea fericită a tradiţiei şi inovaţiei într-o sinteză originală. Mişcarea nu este continuu ascendentă, implicînd căutări şi reveniri, uneori chiar schimbări explozive, discontinuităţi şi negări, dar ea se produce în corelaţie strînsă cu ideile ce urmează să fie realizate"[2].

Astăzi este un adevăr pe deplin elucidat că *Război şi pace* este un ROMAN de o structură compoziţională cu totul originală şi că această creaţie constituie un argument în plus că noţiunea de *roman* nu reprezintă o formă literară fixă şi imuabilă, ci, dimpotrivă, o plasmă deosebit de labilă, supusă în permanenţă metamorfozelor impuse de noi relaţii şi condiţii existenţiale. *Război şi pace*, prin anumite invariante ale genului epic de largi dimensiuni-existenţa mai multor filoane narative, evoluţii ale unor personaje istorice sau imaginate, înclinaţia spre *panoramic* în sensul exprimării literare a unei *totalităţi* de experienţe omeneşti surprinse în momente-limită ale istoriei, amplitudintea planurilor epice sugerînd dimensiunile simbolice ale *eposului*-, aparţine, fără îndoială, categoriei atît de generoase a *romanului* , oferind totodată speciei o formulă compoziţională nemaiîntîlnită pînă atunci în istoria literelor europene.

"Romanul *Război şi pace* nu încetează să fie un roman istoric sau, şi mai exact, o epopee istorică, deşi din punct de vedere istoric cîteva caractere din roman rămîn sub semnul controversei"[3], afirmă N.K. Gudzii, în timp ce un alt critic sovietic, S.P. Bîcikov, califică romanul lui Tolstoi drept o "epopee popular-eroică"[4]. Calificativul "roman", pe care îl eluda cu atîta modestie scriitorul rus, nu este însă o descoperire de ultimă oră în aprecierea operei tolstoiene. Încă Albert Thibaudet, în ale sale *Reflecţii despre roman* din 1912, plecînd de la o observaţie din 1886 a lui Eugène-Melchior de Vogüé ("*Război şi pace* nu e un roman, e o *Sumă* , suma observaţiilor autorului asupra întregului spectacol uman"), îl califica drept un "roman-sumă"[5]. În acelaşi timp, pentru Georg Lukács, creaţia lui L.N. Tolstoi constituie unul dintre pilonii de bază ai lucrării *Der historische Roman* (1955), în cuprinsul căreia *Război şi pace* este considerat atît un "roman istoric de un caracter cu totul original", cît şi o "epopee modernă a vieţii poporului"[6]. Iar pentru George Steiner, *Război şi pace* este "un poem al istoriei, dar al unei istorii văzută în lumina specifică sau, dacă e de preferat, în obscuritatea specifică a determinismului tolstoian"[7], romanul fiind situat de acelaşi exeget, ca valoare şi semnificaţie, alături de *Iliada* homerică. Ideea apare şi la Tudor Vianu, atunci cînd numeşte *Război şi pace* "roman al maselor umane" şi "epos modern"[8]. Totodată, pentru Viktor Şklovski, care preia ideea mai veche de *roman-sumă*, "*Război şi pace* poate fi definit într-o anumită măsură drept o sumă de caractere cercetate prin intermediul evenimentelor epocii"[9].

Am amintit doar cîteva opinii, dintre cele mai prestigioase, care sugerează, în ansamblul lor, că, prin *Război şi pace*, romanul european a făcut un mare pas înainte, atît sub raportul semnificaţiei, cît şi sub cel al structurii. Deşi, în aparenţă, anumiţi termeni din relaţia *roman - poem - epopee* -

- *istorie* - *modernitate* ne sugerează mai mult structuri literare ale unor epoci mai vechi, Lev Nicolaevici Tolstoi a creat de fapt o operă epică de o incontestabilă noutate, în care doar amplitudinea spaţiului şi evenimentelor istorice aminteşte de străvechile eposuri antice sau medievale. Viktor Şklovski constată că "Tolstoi nu este numai un mare creator, dar şi un mare distrugător al vechilor construcţii", iar "noua formă este folosită pentru o nouă dezvăluire a realităţii"[10].

Nu ne preocupă aici nici profundele semnificaţii umane ale romanului - semnificaţii ce par să inaugureze o nouă formă de realism în literatură-, nici limitele concepţiilor ideologice tolstoiene, ci doar reliefarea şi sistematizarea acelor elemente *de compoziţie* , de *structură romanescă*, pe care scriitorul rus le inaugurase în literatura europeană tocmai din necesitatea de a exprima *anumite* adevăruri despre umanitate, descinse dintr-o *anumită* experienţă istorică a poporului rus. Or, rostirea unui mare adevăr presupune, mai ales în artă, *cunoaştere* , *profunzime* şi *totalitate*. *Război şi pace* nu este numai roman social, numai roman istoric, numai roman analitic, ci toate la un loc, în conformitate cu complexitatea vieţii ca atare. Astfel, romanului *Război şi pace* i se potriveşte perfect condiţionarea exprimată de Georg Lukács: "Deoarece configurează «totalitatea obiectelor», romanul trebuie să pătrundă pînă în cele mai mici detalii ale vieţii cotidiene, pînă în epoca concretă a acţiunii, trebuie să descrie ceea ce este specific acestei epoci, cu complicata interacţiune a tuturor amănuntelor. Istorismul general al conflictului central, care determină caracterul istoric al dramei, nu este, deci, suficient pentru roman. Romanul trebuie să fie autentic istoric în întregime"[11]. Cu alte cuvinte, aplicînd afirmaţia lui Georg Lukács la obiectul cercetării de faţă, putem spune că un Pierre Bezuhov, un Andrei Bolkonski, un Nikolai Rostov, un Denisov sau un Dolohov aparţin perioadei 1800 - 1812 din istoria Rusiei nu numai pentru că se mişcă într-un spaţiu bine precizat (pe cale *auctorială* !) sub raport geografic, istoric şi social, ci şi pentru că întregul lor mod de gîndire şi comportament aparţine acelei epoci şi nu alteia.

Ajungem astfel la o primă ipostază din pluralitatea structurilor semnificante ale creaţiei *Război şi pace* : aceea de *roman istoric* . Evenimentele anilor 1805 - 1812 (cu momente-cheie ca bătăliile de la Austerlitz, Smolensk, Borodino şi Berezina) constituie marele fundal pe care se proiectează scene ce au ca finalitate o prezentare realistă a obiceiurilor şi avatarurilor societăţii ruseşti din primele două decenii ale veacului al XIX-lea, incluzînd elemente de pregătire spirituală a mişcării decembriste. Este ştiut că Tolstoi s-a dovedit un desăvîrşit maestru în *descrierea* atmosferei din saloanele aristocratice, din conacele nobilimii de provincie sau din viaţa militară. Şi, chiar da-

că personaje atestabile din punct de vedere istoric ca Napoleon şi Alexandru I, generalul Kutuzov şi mareşalul Davout nu au decît roluri secunde în dezvoltarea epică, ele vin să evidenţieze *autenticitatea* caracterelor *imaginate* de scriitor. Acestea din urmă, în fapt *personaje de ficţiune* (Andrei Bolkonski, Pierre Bezuhov, Nataşa Rostova, contele Rostov, Nikolai Rostov, Maria Bolkonskaia, Anatoli Kuraghin şi mulţi alţii), sînt atît de bine integrate *istoriei reale*, încît nu pot fi mutate, nici măcar printr-un artificiu, în altă epocă. Dacă, de pildă, un Ivanhoe al lui Walter Scott aparţine epocii lui Richard Inimă de Leu doar prin contextul istoric şi evenimenţial al romanului *Ivanhoe* , etica şi comportamentul său fiind comune oricărei figuri idealizate de cavaler medieval din perimetrul cruciadelor, destinul lui Andrei Bolkonski nu se poate împlini decît în perioada războaielor napoleoniene, epocă cu care se identifică prin educaţie, sentimente şi viziune despre existenţă. Deplina autencitate istorică solicitată de Georg Lukács în *Der historische Roman* se realizează deja la Tolstoi prin ceea ce am putea numi *un complet realism istoric*.

În acelaşi timp, sub aspectul relaţiei dintre diversele filoane narative, *Război şi pace* inaugurează o structură arhitecturală cu totul nouă pentru proza europeană a veacului al XIX-lea. Şklovski îl compară pe Tolstoi cu Turgheniev care mărturisea că toate creaţiile sale au, de obicei, ca punct centripet un singur personaj, în jurul căruia se ivesc şi se grupează personajele celelalte, acţiunea fiind legată cu precumpănire de acel *singur* personaj[12]. Turgheviev nu făcea însă decît să urmeze lecţia romanului european tradiţional, consolidată încă din secolul al XVIII-lea, cînd apăruse tipul de proză cu un personaj central (Moll Flanders, Tom Jones, Suzanne Simonin, Manon Lescaut, Werther) şi cu un filon narativ central construit dintr-o succesiune de episoade ordonate cronologic. Iar în secolul al XIX-lea, nici romanul romantic de confesiune, nici romanul istoric al romantismului, nici un Stendhal, nici un Dickens şi nici chiar un Balzac nu au depăşit acest stadiu unilinear al structurii narative. A trebuit ca bătrînul Goriot să dispară, pentru ca Eugène de Rastignac să devină protagonist.

În acest larg context de istorie literară, nesiguranţa iniţială a lui L.N. Tolstoi în a-şi încadra *subiectul* într-o anumită formulă tradiţională se explică prin înseşi modificările substanţiale pe care le-a adus el structurilor narative tradiţionale, modificări impuse de amploarea subiectului şi de noua sa concepţie asupra evoluţiei caracterelor. La el, dispare personajul central ca punct centripet al construcţiei, o importanţă mult mai mare avînd-o *controversele* dintre caractere şi felul în care corespund acestea fundalului istoric, respectiv măsura în care sînt *autentice* . Această nouă viziune despre locul personajului într-o operă epică îi permite lui Tolstoi să realizeze, în *Război şi*

pace, o naraţiune plurilineară, ale cărei episoade diverse, toate la fel de importante pentru edificarea semnificaţiei de ansamblu, alternează şi se completează unele pe altele. Unul şi acelaşi personaj poate fi surprins astfel în ipostaze psihologice şi morale diverse, ipostaze ce-i subliniază *evoluţia* într-un context social complex şi contradictoriu. Cel mai bun exemplu ni-l oferă, poate, Pierre Bezuhov care, de-a lungul paginilor romanului, este surprins fie în mijlocul familiei Rostov, fie în relaţie cu frivola Hélène şi familia acesteia, fie dezbătînd cu prinţul Bolkonski probleme existenţiale, fie supus experienţei masonice, fie pe front în mijlocul trupelor combatante, fie în prizonierat francez, fie în postura unui decembrist "avant la lettre" - toate fiind un fel de fragmente portretistice ce punctează, *în totalitatea lor*, un destin *neliniştit* într-o epocă istorică *neliniştită* . Dispărînd obişnuitul personaj central, la Tolstoi eroii se grupează, nu în funcţie de rolul jucat în desfăşurarea evenimentelor, ci în funcţie de *complicaţiile sociale şi spirituale* pe care evenimentele istorice le produc asupra destinelor familiale sau individuale.

Război şi pace îşi dezvăluie pe această cale şi o altă faţetă modernă a structurii sale. Construcţia şi ordonarea episoadelor *în mozaic* îi permite scriitorului să urmărească, în paralel, destinul a două familii aparţinătoare nobilimii ruse de la începutul veacului al XIX-lea: Bolkonski şi Rostov. Astfel, *romanul istoric* tolstoian cuprinde, în germene, şi elemente de *roman-cronică de familie* care, asemenea altor mari romane de familie din literatura europeană a secolului nostru (*Casa Buddenbrook*, *Forsyte Saga*, *Familia Thibault* sau *Cronica familiei Pasquier*), urmăreşte evoluţia a două familii, cu toate momentele de ascensiune şi de cădere, de fericire şi de nenorocire, soarta lor fiind de cele mai multe ori determinată tocmai de contextul istoriei reale cu cele două dimensiuni esenţiale - RĂZBOIUL şi PACEA. Am afirmat mai sus că, dacă ne referim la romanul istoric al lui Tolstoi, nu se poate vorbi de existenţa unui personaj central (în spiritul tradiţiei romanului european !). Există însă, ca mai tîrziu în romanele de familie propriu-zise, reprezentanţi ai uneia sau alteia dintre cele două familii, care tind să joace un rol de primă mînă la nivel narativ. Astfel, cel mai complex reprezentant al străvechii familii princiare Bolkonski se vădeşte a fi prinţul Andrei - fizionomie plină de prestanţă, putere şi inteligenţă, torturată însă de aprige angoase existenţiale descinse dintr-o ideologie extrem de contradictorie, în sînul căreia se îmbină principii luministe cu atitudini ce amintesc de europeanul *mal du siècle* al generaţiei romanticilor. Tot personaje cu roluri de prim-plan sînt şi Pierre Bezuhov, Nataşa şi Nikolai Rostov, precum şi Maria Bolkonskaia.

Totodată, structura *deschisă* a eposului modern *Război şi pace* permite şi identificarea, fie în cadrul celor două *cronici* de familie, fie în strîn-

să legătură cu ele, a unor filoane narative ce au ca substanţă avatarurile unor destine individuale. Asemenea filoane, dintre care se reliefează cel al lui Pierre Bezuhov, pot fi considerate ca fragmente disparate dintr-o structură pe care Wolfgang Kayser obişnuia s-o numească "roman al personajului". Sînt părţi în care analiza psihologică se realizează şi se motivează prin intermediul firesc al socialului şi istoricului. La Tolstoi nu întîlnim monologuri de tip dostoievskian, nici îndelungi tirade cu caracter confesiv, modificările interioare ale personajelor relevîndu-ni-se în schimb din frînturi de frază, din dialog, din gestică şi mimică, din comportament social şi sentimental. Astfel, asupra lui Pierre Bezuhov, personaj ce mai comportă în sine ceva din *condiţia narativă* a unui erou picaresc, succesiunea rapidă a numeroase experienţe de viaţă acţionează pînă la urmă asemenea unui tonic spiritual, deoarece el este cel care descoperă, *pe parcursul fluxului evenimentelor*, faptul că numai contactul cu oamenii simpli, din popor, poate oferi certitudinea apartenenţei la un ÎNTREG capabil să făurească istoria. Tovărăşia de suferinţă cu soldatul ţăran Platon Karataev îl determină pe contele Bezuhov să-l descifreze astfel: "Fiecare cuvînt al lui şi fiecare acţiune erau expresia acelei forţe necunoscute de el, care era viaţa lui. Dar viaţa lui, aşa cum şi-o vedea el, n-avea nici un sens ca viaţă aparte. Ea avea sens doar ca o părticică a întregului,pe care îl simţea necontenit"[13]. Această experienţă capitală, care îi coboară lui Pierre liniştea în suflet, va fi, pentru final, nu numai o premiză a victoriei asupra cotropitorului, ci şi a primelor semne ce anunţă spiritul de revoltă şi nemulţumire a decembrismului. Modificările psihologice ale personajelor nu constituie deci obiectul unor pasaje autonome, inserate în plasma evenimentelor, ci sînt integrate acestora. Sau, după cum se exprimă Şklovski, Tolstoi doreşte "ca adevărata înţelegere a fenomenului să nu fie anexată la descriere, ci extrasă, scoasă din descriere, să fie cum s-ar zice plăsmuită"[14].

Literatura europeană se îmbogăţea astfel, între 1865 şi 1869, cu o creaţie romanescă de o profundă originalitate, pregătită să corespundă structural complexităţii vieţii sociale şi filozofice de la sfîrşitul veacului trecut. Pornind, în aparenţă, de la tradiţia romanului istoric, utilizînd fragmentar procedee narative mai vechi sau mai noi,Lev Nicolaevici Tolstoi a devenit creatorul unei noi formule de *roman-sinteză*,de *roman-total*, a unei formule ce facilitează asimilarea într-una şi aceeaşi structură epică a *panoramicului* din romanul de observaţie de tip balzacian cu profunzimea *inciziei psihologice* din romanul analitic stendhalian sau dostoievskian, sinteză căreia i se adaugă noua viziune asupra făuririi istoriei, sumă de elemente ce a favorizat şi consolidat realismul în literatura modernă.

N O T E

1 L.N. Tolstoi, *Despre munca literară*, Bucureşti, Cartea Rusă, 1958, p. 244.

2 Alfred Heinrich, *Existenţa socială şi conştiinţa morală în nuvelele lui Lev Tolstoi*, în *Studii de literatură universală*, Bucureşti, vol. XX, 1978, p. 19.

3 N.K. Gudzii, *Lev Nikolaevič Tolstoi*, Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta, 1952, p. 58.

4 Cf. vol. *Tvorčestvo L.N. Tolstogo. Sbornik statei*, Moskova, Izdatel'stvo Akademii Nauk S.S.S.R., 1954, p. 124.

5 Vezi Albert Thibaudet, *Fiziologia criticii*, Bucureşti, E.L.U., 1966, p. 147.

6 Georg Lukács, *Romanul istoric*, traducere, note şi indici de Ion Roman, vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 127.

7 George Steiner, *Tolstoi ou Dostoievski*, traduit de l'anglais par Rose Celli, Paris, Éditions du Seuil, 1963, p. 17.

8 Vezi Tudor Vianu, *Studii de literatură universală şi comparată*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Academiei R.P.R., 1963, p. 527.

9 Viktor Şklovski, *Despre proză*, vol. II, în româneşte de Inna Cristea, Bucureşti, Editura Univers, 1976, p. 306.

10 *Ibidem*,

11 Georg Lukásc, *op. cit.*, p. 228.

12 Cf. Viktor Şklovski, *op. cit.*, p. 305.

13 L. N. Tolstoi, *Război şi pace*, traducere de Ion Frunzetti şi N. Parocescu, vol. IV, Bucureşti, E.L.U., 1961, p. 63.

14 Viktor Şklovski, *op.cit.* , p. 324.

TEHNICA PORTRETULUI BALZACIAN

de

AURELIA TURCU

Element descriptiv prin excelenţă, portretul personajului balzacian ocupă un loc important în suita tehnicilor de construcţie a personajului. El reprezintă, în primul rînd, unul din mijloacele esenţiale prin care autorul asigură prezenţa personajului.

Nu mai puţin important ni se pare şi rolul pe care portretul realist îl are în asigurarea veridicităţii, în crearea iluziei realiste:

"Le portrait joue le rôle d'une pièce à conviction dès lors que le récit est voué à plaider sa cause au tribunal du vraisemblable, à convaincre de sa vérité"[1].

Este incontestabil faptul că portretul personajului balzacian, această adevărată "fişă antropologică"[2] oferă prin exactitatea notaţiilor, prin sugestivitatea detaliilor garanţia veridicităţii. Fragmentul descriptiv ce constituie portretul personajului balzacian este un element indispensabil textului realist, dovada acestei necesităţi făcînd-o întreaga galerie de personaje ale *Comediei umane*, a căror identitate este garantată în primul rînd de "fişa portretistică".

Un alt aspect al funcţionalităţii portretului este acela al rolului său referenţial, simbolic, în măsura în care Balzac îl construieşte din perspectiva concepţiei conform căreia fizicul revelează caracterul. Aplicînd această concepţie în construirea personajului său, Balzac se foloseşte de descrierea fizică a personajului într-un dublu scop: acela al asigurării prezenţei personajului şi acela al sublinierii individualităţii morale a acestuia. În studiul său *Créatures chez Balzac*[3] Pierre Abraham numeşte această metodă "la méthode de la correspondance psychophysiologique" arătînd că portretele tuturor personajelor balzaciene sînt în egală măsură şi fizice şi morale. Amintim aici sugestiva metaforă a lui Taine care vedea în fizionomiile balzaciene "ochilii" în care sălăsluieşte sufletul personajelor.

Simbolismul portretului balzacian, caracterul referenţial al trăsăturilor acestuia, fac astfel din portret un element necesar povestirii, aceasta urmînd să confirme, în cele mai multe cazuri, faptele eroului, calităţile implicate în descrierea fizicului: "Beaux, laids, les traits d'un personnage entrainent des qualités ou des défauts qui *déterminent* ses rapports avec autrui, dans *le cours du récit*"[4].

Aşadar, departe de a fi un element pur decorativ, portretul balzacian apare ca o necesitate interioară care deschide perspectiva naraţiunii, ba chiar "marchează un progres al acesteia oferind cel puţin criteriul unei anumite clasificări a procedeelor narative"[5]. Această importantă funcţie diegetică a structurilor descriptive balzaciene întîlnită şi în cadrul descrierii mediului, este cu atît mai evidentă în cazul portretului. Spre exemplu, cîteva trăsături ale fizicului desprinse din portretul contesei de Beauséant din nuvela *La femme abandonnée* sînt revelatoare pentru funcţia diegetică a portretului: "Elle présentait noblement son front, un front d'ange *déchu qui ne s'énorgueillit de* sa faute et *ne veut point de pardon* ... L'imagination retrouvait dans les yeux brillants de cette grande dame, tout *le courage* de sa maison, le courage d'une femme *faite seulement pour repousser le mépris ou l'audace* mais *pleine de tendresse* pour les sentiments doux"[6].

Notaţiile subliniate pun în lumină nu numai trecutul zbuciumat al eroinei, ci ele anticipează în aceeaşi măsură traiectoria destinului acesteia, redat ulterior prin naraţiune. Aceasta va ilustra prin faptele narate, toate calităţile morale care reprezintă în perspectiva raportului dintre portret şi naraţiune, suportul anticipativ al unui semnificat ce va fi transmis printr-o suită de procedee narative semnificante.

Există şi cazuri în care transparenţa semnificaţiei morale este înşelătoare, respectiv cînd trăsăturile fizice nu luminează esenţa pe care autorul o va dezvălui prin intermediul unui alt personaj observator, înainte ca firul narativ să-şi reia cursul.

Un exemplu concludent în acest sens ni-l oferă personajul Benassis din *Le médecin de campagne*. Studiindu-i înfăţişarea, fizionomia, Genestas, personajul - observator stabileşte cîteva contraste: "Genestas devina quelque mystère dans cette vie obscure et se dit en voyant ce visage extraordinaire. - Par quel hasard est-il resté médecin de campagne? Après avoir sérieusement observé cette physionomie qui, malgré ses analyses avec les autres figures humaines, trahissait une secrète existence en désaccord avec ses apparentes vulgarités, il partagea sérieusement l'attention que le médecin donnait au malade"[7].

Acelaşi personaj-observator va avea de remarcat dezacordul dintre trăsăturile fizice ale personajului La Fosseuse[8] şi calităţile morale pe care i le subliniase anterior Benassis.

Am remarca faptul că, în cazul portretului balzacian, funcţia diegetică a descrierii este dublă. Ea se manifestă pe de o parte, în cadrul corelaţiei portret - fir narativ, dar pe de altă parte,o putem releva la nivelul portretului în corelaţiile ce se stabilesc între trăsături în funcţie de una dominantă.

Odată stabilită complexitatea portretului balzacian, ne vom opri asupra mecanismului de realizare a acestuia, Subliniem, în primul rînd, ideea

că, dacă un personaj de roman nu este un personaj desprins din cotidian, ci el reprezintă o sumă de funcţii realizată prin modalităţile discursului realist ce transpune şi nu reflectă[9] realitatea, nici portretul personajelor nu este un "portret real", descrierile balzaciene nefiind nici ele fotografii ale fiinţelor observate şi cunoscute de Balzac în societatea timpului său. Portretul este produsul unei anumite viziuni şi a fost realizat printr-un sistem de observaţii numit morfologia balzaciană. Acest sistem nu se bazează pe simpla copie a realităţii. (Se ştie că Balzac a respins întotdeauna "ideea portretelor după natură").

La începutul nuvelei *Facino Cane*, Balzac îşi descrie mecanismul observaţiei: "Chez moi l'observation était déjà devenue intuitive, elle pénétrait l'âme sans négliger le corps, ou plutôt elle saisissait si bien les traits extérieurs qu'elle allait sur-le-champ au delà"[10].

Scrutînd fizionomiile Balzac citea interiorul uman, bazîndu-şi descoperirile pe o extraordinară putere de intuiţie. Ajungînd la realitatea interioară, Balzac o diseca în elementele ei constitutive, pentru ca apoi să realizeze sinteza. În acest moment al demersului creator intervine un element esenţial şi anume, fuziunea imaginii tipului cu cea a individului.

Astfel, în conştiinţa creatorului nu va exista niciodată imaginea unei singure fiinţe contemplate ci, în momentul descrierii fizice a personajului, Balzac va avea imaginea rezultantă a acestei fuziuni. Personajul va avea trăsăturile unui tip fizionomic şi caracterele unui tip psihologic. Numeroşi critici balzacieni au subliniat această idee: "Les personnages balzaciens sont d'abord des idées, avant d'être des individus vivants, mais qu'ils finissent par le devenir"[11].

Analizînd mecanismul acestei deveniri, P. Abraham arată că personajul rezultat conţine în el semnul contradicţiei "rezultat al tensiunii ce apare între autor şi "creatură"[12], zămislită, tensiune ce va fi întreţinută de cele două tendinţe contrare: aceea a autorului ce va încerca să fie consecvent cu planul iniţial şi aceea a personajului care tinde să iasă din tiparul stabilit de autor.

Aceasta este trăsătura esenţială pe care o are personajul balzacian, iar portretul acestuia este primul element care o ilustrează.

În numeroase cazuri Balzac îşi dezvăluie acest principiu metodologic al fuziunii, oferindu-ne chiar alăturate cele două imagini ce compun portretul fără ca ele să fi fuzionat la nivelul discursului. Iată cum construieşte portretul Ilustrului Gaudissard: "Învîrtiţi-vă în jurul Comis-Voiajorului! Uitaţi-vă cum arată! Nu treceţi cu vederea nici redingota măslinie, nici paltonul, nici gulerul de saftian, nici pipa, nici cămaşa de stamă cu dungi albastre. Priviţi! Ce atlet! ce atlet! ce arenă, ce arme! El, lumea şi limba sa. Marinar cutezător, se îmbarcă, înarmat cu cîteva fraze, pentru a se duce să jefuiască

cinci, şase sute de mii de franci în mările polare, pe meleagurile irochezilor, în Franţa ...

Cunoaşteţi Specia, iată acum şi Individul.

Există la Paris un Comis-Voiajor fără pereche în lume, un prototip al genului înzestrat în cel mai înalt grad cu toate însuşirile necesare naturii deosebite a succeselor sale. În cuvintele lui deosebeşti un amestec de vitriol şi lipici; lipiciul pentru a încleia, a înfăşura victima, făcînd-o să adere la el: vitriolul, pentru a dizolva cele mai straşnice socoteli".[13]

Specia sau tipul reprezintă sursa trăsăturilor generale ale unei categorii, iar în cazul lui Gaudissart această dominantă este sugestiv redată prin ingenioasa formulă "Ce atlet, ce armă, ce lume! El, lumea şi limba sa.". Şi cum vestimentarul este indicator de clasă sau de categorie socială, imaginea tipului comis-voiajorului conţine şi descrierea îmbrăcămintii acestuia.

A doua parte a portretului (imaginea individuală) oferă particularizarea trăsăturilor enunţate anterior. Trecere de la general la particular se face sensibilă şi prin schimbarea timpului verbal (prezentul general-valabilului este înlocuit de imperfectul particularizării). Compararea lui Gaudissart cu un marinar cutezător, cu un rege sau cu un ziarist revelează prin efectul ei acel procedeu al portretului realist prin care discursul evită punerea în raport direct a portretului cu individul ca realitate referenţială. Pe Gaudissart, personaj necunoscut deocamdată de cititor, Balzac ni-l face cunoscut prin termenii de comparaţie citaţi, care reprezintă un model, o categorie bine cunoscută. Astfel, îndepărtîndu-ne de individul Gaudissart, "fiinţă-reală" din societatea timpului său, Balzac ni-l face cunoscut printr-un model care, în mod paradoxal, accentuează iluzia realistă. Este vorba de o tehnică tipică de construire a personajului realist.

Astfel, personajul balzacian ne apare şi la nivelul portretului său în aceeaşi măsură ca tip şi ca individ. De unde şi imposibilitatea stabilirii unei Chei a *Comediei umane* din perspectiva portretelor, în ciuda asemănărilor pe care criticii interesaţi le-au stabilit între personaje şi anumite personalităţi contemporane cu Balzac.

În procesul fuziunii amintite, un rol deosebit de important îl are imaginaţia balzaciană.

Maurice Bardèche susţine că Balzac a inventat înaintea lui Proust "cea de a treia dimensiune a personajului imaginar".[14] Pierre Abraham analizează pe larg în lucrarea citată mecanismul de funcţionare a imaginaţiei balzaciene. Autorul susţine că descrierile fizice la Balzac se bazează pe mecanismul mintal al asociaţiilor de idei. Criticul stabileşte existenţa unui număr de "imagini motrice"[15] ce declanşează suita descriptivă. (De ex.: ochilor albaştri le corespund imagini motrice ca: cerul, marea, oţelul).

În *Corespondenţa* sa, Balzac îşi dezvăluie acest aspect al procesului

literar: crearea adevărului prin analogie. Aşa a făcut bunăoară cînd l-a zămislit pe Goriot cu puternicul lui sentiment, dragostea paternă, hrănindu-şi analogiile din propriile suferinţe. Sîntem aşadar foarte departe de acea "copie a realului" dar în acelaşi timp foarte aproape de realitate prin imaginea veridică creată prin analogie cu aceasta. Esenţial, în cazul portretului, este faptul că existenţa corespondenţelor balzaciene intuitive, declanşată de asociaţiile sonore nu exclude existenţa şi perceperea de către creator a corespondenţelor lumii reale. În acest punct se înîlnesc de fapt liniile convergente ale realului, imaginaţiei şi limbajului ce străbat actul creator balzacian.

Observaţia conform căreia *Comedia umană* răspunde în primul rînd necesităţilor romaneşti, înainte de a răspunde acelora ale imitaţiei realului, îşi găseşte ilustrarea în *Créatures chez Balzac*, într-o serie de analize ale alegerii elementului portretului. Autorul studiului stabileşte corespondenţele dintre culoarea ochilor şi tendinţele psihologice ale personajului balzacian, ajungînd la un sistem destul de coerent conform căruia Balzac realizează descrierea fizică a personajului său.

Astfel, pentru Balzac culoarea deschisă a ochilor corespunde unui caracter pasionat. Pierre Abraham observă: "Si dans la société de Balzac les yeux à coloris moyen sont en faible minorité, alors qu'ils sont en majorité dans la société réelle, c'est que *la Comédie* oeuvre romanesque, met en scène des caractères accusés à qui Balzac attribue en général des yeux très clairs ou très sombres"[16].

Observaţia pune în lumină tocmai mecanismul prin care Balzac îşi construia personajul, fără să copieze realul, ci transformîndu-l în funcţie de necesităţile romaneşti.

Iată ce mărturiseşte însuşi Balzac în legătură cu mecanismul transformării în care vede sursa dinamismului creator, dezvăluindu-ne modul în care a luat naştere personajul Cézar Birotteau: "J'ai conservé César Birotteau pendant six ans à l'état d'ébauche, en désespérant de pouvoir jamais intéresser qui que ce soit à la figure d'un boutiquier assez bête, assez médiocre, dont les infortunes sont vulgaires ... Et bien, dans un jour de bonheur, je me suis dit: "il faut le transfigurer, en faisant l'image de la probité et il m'a paru possible ..."[17].

Exemplul citat al acestui mecanism generator de "personaje vii" nu este izolat, el putînd fi indentificat la fiecare personaj al galeriei balzaciene. Portretul fizic ne apare aşadar ca rezultatul final al funcţionării multiplelor mecanisme: acela al observaţiei, al sintezei, al transfigurării.

Este interesant de observat că în procesul transfigurării, stabilirea corespondenţelor nu s-a făcut în numele unei legi imuabile, aplicată strict de Balzac. Dovadă contradicţiile evidente în cazul numeroaselor corespondenţe, ce fac excepţie de la multiplele raportări şi determinări stabilite a priori de Bal-

zac. Astfel, neconcordanţele portretistice (identificabile la nivelul mai multor romane în care apare acelaşi personaj) se explică nu prin eventuale scăpări, consecinţă posibilă a corecturilor febrile la care Balzac îşi supune manuscrisele, ci ele au o explicaţie mai profundă legată de însăşi evoluţia personajului la nivelul conştiinţei autorului şi implicit la acela al transfigurării.

De fapt, aşa cum imaginea completă a personajului balzacian n-o avem decît prin suprapunerea tuturor apariţiilor acestuia, în diferite romane, tot aşa portretul total al personajului îl obţinem prin suprapunerea suitelor de portrete semănate de Balzac în diferitele romane ale *Comediei umane*. Bardèche subliniază ideea că portretul complet al unui personaj nu-l întîlnim nici chiar în romanul în care personajul deţine locul central[18] ba mai mult, după Bardèche, acest portret este o imagine virtuală care nu se poate suprapune întru totul peste nici unul din portretele particulare. Şi tocmai aceste oscilaţii, aceste contradicţii ale nonconcordanţelor aparente dau viaţă portretului balzacian.

Or, complexitatea tehnicii de construire a personajului este cu atît mai profundă, cu cît Balzac îi adaugă mecanisme ce funcţionează şi la nivelul lecturii, nu numai la acela al transfigurării creatoare. Astfel, în prezentarea portretului personajului se disting trei modalităţi ale relaţiei autor-personaj-cititor: a. personajul este văzut de un observator ipotetic sau prezent; b. personajul este prezentat din perspectiva viziunii unui spectator neutru; c. personajul este prezentat din perspectiva subiectivă (explicată) a unui observator care, în ciuda caracterului neutru al tonului,se găseşte într-o anumită relaţie de complicitate cu personajul descris. Este cel mai frecvent caz ce corespunde procedeului prin care portretul aparţine personajului narator. Avem de a face cu o modalitate specifică literaturii realiste prin care autorul îşi tentează cititorul în stabilirea relaţiei subiective (cititorul simpatizează sau nu cu personajul amator). Prin această influenţare indirectă a cititorului, autorul îi ascunde acestuia modalităţile discursului care l-au ajutat să realizeze complicitatea. (Vezi portretul lui Napoleon prezentat de Genestas care din personaj - observator devine naratorul cuceririlor istorice napoleoniene dar un narator ce este tot atît de parţial pe cît îşi iubea şi admira împăratul). S-a remarcat de altfel, existenţa unei opinii-tip pe care cititorul lui Balzac este obligat de autor să şi-o facă despre personaj. Cititorul îşi întregeşte imaginea portretului moral al personajului, sugerată de portretul fizic, nu după bunul său plac, ci în funcţie de sugestiile disimulate ale romancierului care creează, paradoxal, iluzia libertăţii în lectură ca şi pe cea a realului.

Aşadar construirea portretului balzacian se bazează pe o tehnică deosebit de complexă prin exemplificarea căreia am evidenţiat: rolul pe care îl are observaţia realului în elaborarea imaginii mimetice, imagine care nu copiază realul; importanţa fuziunii imaginii tipului cu aceea a individului - rezultanta

producînd acelaşi efect, aceeaşi impresie de "real"; deosebitul rol al imaginaţiei balzaciene în procesul transfigurării creatoare; importanţa diferitelor modalităţi ale discursului ce pune în evidenţă dependenţa deghizată a cititorului de scriitorul realist.

Conducîndu-şi cititorul în lumea celor "deux ou trois mille figures saillantes" pe care le-a creat, Balzac îi dezvăluie acea "imensă fizionomie a secolului" său, realizată prin actul creator al reprezentării vieţii.

Artifexul balzacian, acest imens ansamblu de tehnici şi procedee ale strategiei realiste, îşi dovedeşte la fiecare lectură a romanelor *Comediei umane* capacitatea de a ne da iluzia trăirii cu adevărat a celor reprezentate. Pe drept cuvînt Thibaudet l-a numit pe Balzac "cel mai mare creator de fiinţe vii care a existat vreodată".[19]

N O T E

1 Bernard Vannier, *L'inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Ed. Klincksieck, Paris, 1972, p. 15.

2 Angela Ion, *Honoré de Balzac*, Ed. enciclopedică română, Bucureşti, 1974, p. 223.

3 Pierre Abraham, *Créatures chez Balzac*, Gallimard, Paris, 1931, p. 119.

4 Bernard Vannier, *op. cit.*, p. 24.

5 Bernard Vannier, *op.cit.* , p. 25.

6 H. de Balzac, *Etudes de femmes*, Librairie Générale Française, 1972, p. 137.

7 H. de Balzac, *op. cit.*, p. 29.

8 H. de Balzac, *op. cit.*, p. 153.

9 Termenul fiind impropriu în măsura în care fenomenul reflectării conduce la imaginea de suprafaţă şi nu la aceea de profunzime, respectiv de structură.

lo *Oeuvres complètes de Balzac*, publiées par la Société des Etudes balzaciennes, 5-ème volume, p. 193, Paris, 1961.

11 B. Vannier, *op. cit*, p. 25.

12 P. Abraham, *op. cit*,, p. 172.

13 H. de Balzac, *Ilustrul Gaudissart*, Bucureşti, Editura Univers, 1973, p. 431.

14 M. Bardèche, *Balzac romancier*, Paris, Plon, 1940, p. 86.

15 P. Abraham, *op. cit*,, p. 175-176.

16 P. Abraham, *op. cit*,, p. 166.

17 P. Abraham, *op. cit*,, p. 171, 168.

18 M. Bardèche, *op.cit.*, p. 104.

19 Avant propos de 1842 à la Comédie humaine, *Anthologie des préfaces des romans français du XIX Siècle*, Marabouth, 1970, p. 2o3.

CHROMATICITY IN JOSEPH CONRAD'S "HEART OF DARKNESS"

by

TUDOR BEŞUAN

"... I think that an author who tries to'explain' is exposing himself to a very great risk - the risk of confessing himself a failure for a work of art should speak for itself. Yet much could be said on the other side; for it is also clear a work of art is not a logical demonstration carrying its intentions on the face of it", Conrad said in a letter to his editor, F.N. Doubleday.

The quotation is illustrative for a writer who was very often misinterpreted and whose work was tendentiously analysed so many times. During his lifetime the critics refused to see him as a moralist; after World War II there came a radical shift in the judgement of his work. "The most cursory glance at Conrad's work is enough to convince us that he has a conception of a transcedental evil, embodying itself in individuals..."[1], is Douglas Hewitt's idea, offering a possible parallel interpretation of Conrad's, Greene's and Golding's novels.

If the early readers of his works enjoyed Conrad's setting, his plots and his characters, both critics and readers have started lately to look into the deeper levels of symbol and myth, searching for those elusive meanings that accompany the literary work, which "the nearer it approaches art, the more it acquires a symbolic character", as Conrad himself wrote to one of his readers.

His "Heart of Darkness" is a perfect example both of the way in which direct experience of life is introduced in the novel and of symbolic art - the transfiguration of colours and characters affected by the experience.

It contains the description of Conrad's trip to the Belgian Congo in 1899 and the very elements of the story - his connections with the company authorities in Brussels, his desire to journey to the heart of Africa, the months spent in the Congo, Klein, the sick agent who died on the return trip, together with Conrad's visit to Klein's "Intended" represent on the whole what Franklin Walker called "the surface level of his writings"[2]. The Congo experience affected him deeply; "Before the Congo I was a mere animal", the writer said to one of his friends, implying thus the extraordinary value he attributed to that direct way of experiencing life. Up to a certain point, Marlow's experiences in the Congo are those of Conrad's; in the setting of the story the writer also makes use of real events which took place during his visit. At that time, a railroad was

being built from Matadi to Kinshasa, which appears in the novel as a typical example of chaotic work.

"A heavy and dull detonation shook the ground, a puff of smoke came out of the cliff, and that was all. No change appeared on the face of the rock. They were building a railway. The cliff was not in the way or anything; but this objectless blasting was all the work going on"[3].

Appointed captain in the place of Fresleven, a Dane who had been stupidly killed in a quarell with a native over some hens, Marlow makes his way toward the heart of Africa in a French steamer. The voyage has the characteristics of a nightmare; Marlow strives to keep his grip on the feelings of sanity and normality to which he has been accustomed, but it becomes more and more difficult since death, misery and disease are always present. In the name of civilization, a French man-of-war was shelling the bushes:

"It appears the French had one of their wars going on thereabouts. Her ensign dropped limp like a rag; the muzzles of the long six-inch guns stuck out all over the low hull. The greasy, slimy swell swung her up lazily and let her down, swaying her thin masts. In the empty immensity of earth, sky and water, there she was, incomprehensible, firing into a continent..."[4].

The whole voyage, as Conrad confessed later, was based upon the feeling that it reprezented the possibility of self-discovery, recording a journey into the darks of self. 'It seemed to throw a kind of light upon everything about me- and into my thoughts', is what he says, although the image given by the story is one of confusion, fascination and guilt, mingling with the feeling of nightmare offered by a strange incomprehensible world.

Marlow's disgust grows stronger on shore, where he sees negroes worn out by work and left to die. He retains standards by which he criticizes the Belgian traders for their exploitation of the natives. The contrasts are striking; greedy and cruel white men, ready for everything when money is involved, on the one hand, while on the other - the natives, some of them already spoilt by civilization, others - still savage, "prehistoric men", "fellow-cannibals", for whom the white man is a supernatural being.

This image of the all-powerful 'white god' appears like a premonition for Marlow, personified by the Company's chief accountant .

"When near the building, I met a white man in such an unexpected elegance of getup that in the first moment I took him for a sort of vision. I saw a high-starched collar, white cuffs, a light alpaca jacket, snowy trousers, a clean necktie and varnished boots. No hat. Hair parted, brushed, oiled, under a green-lined parasol held in a big white hand. ... I respected the fellow ... His starched collars and got-up shirt-fronts were achievments of character..."[5].

'The perfect specimen of civilization' Marlow meets comes nevertheless

with a striking confession later on; "When one has got to make correct entries, one comes to hate these savages-hate them to the death"[6].

The accountant tells Marlow about Kurz and his characterization 'Mr. Kurz is a very remarkable person', will appear several times in the novellete. "He is an emissary of pity and science and progress, and devil knows what else..." suggests a character who has dedicated himself to the task of helping the negroes, but the accountant adds "Sends in as much ivory as all the others put together...", which changes the situation completely.

Marlow discovers that in his meeting with Kurz, 'the embodiment of qualities', he finally is confronted with a grim figure against which he can no longer defend himself as he did in the past with the traders and the other officials. This is his confrontation with 'the heart of darkness', and Marlow accepts the link between him and Kurz just as he has accepted the bond between himself and the savage clamour from the river bank.

Kurz dies and Marlow thinks he will also die because of his illness; he recovers and - as Conrad did - returns to the civilized world as a different man. "His faith in fidelity and courage is enoughto defend him against the pilgrims and their imbecile rapacity", Hewitt says, "but it is powerless when confronted by the darkness of Mr. Kurz". Aboard a yawl on the Thames, with a group of listeners around him, Marlow will remember his 'Congo experience'; from the very first page, the contrast between "the luminous space" in which "the tanned sails of the barges drifting up with the tide seemed to stand still" and the fact that "the air was dark above Gravesend ... condensed into a mournful gloom ...", appears recurrently in front of the reader. As the story goes on, light seems to get smaller and smaller, while on the moment when the symbolic darkness is near, light will not even be mentioned. Kurz is wrapped in both physical and moral darkness; his ideals proved of little help to him.

"His was an impenetrable darkness. I looked at him as you peer down at a man who is lying at the bottom of a precipice where the sun never shines"[7]. His most valuable gift, the gift of expression, remains with him up to his end as a compensation to the dark that surrounds him. Before meeting Kurz, Marlow has imagined him 'discoursing' and not 'doing'. When he is found in the jungle, Kurz is nothing more then a voice, but a powerful one: "The volume of tone he emitted without effort, almost without the trouble of moving his lips, amazed me. A voice ! a voice ! It was grave, profound, vibrating, while the man did not seem capable of a whisper"[8].

The whole novelette abounds of antonymic pairs of chromatic images - 'the whited sepulchre' of Brussels is opposed to Africa's darkness, a dying young Negro has tied 'a bit of white worsted round his neck', as a charm, trying to steal thus something of the white man's witchcraft, or greed and rapacity appear as 'dark' motivations of the white 'civilizers'. Conrad offers the sugge

tion that the heart of darkness is "at once the heart of Africa, the heart of evil - everything that is nihilistic, corrupt and malign - and perhaps the heart of man"[9].

Marow's journey to the Congo can also be interpreted as a descent into Hell. Like the ancient heroes of The Aeneid and The Odyssey, he leaves the known world behind, looking for further knowledge about both the world and himself. Within such an interpretation the predominance of black is highly suggestive - Fresleven's death is the result of a quarell over two *black* hens, the two women in the company offices in Brussels, "one fat and the other slim, sat on straw-bottomed chairs, knitting *black* woll"[10].

This is the moment when other colours come into action, but only for a very brief encounter with the hero, who sees" ... on one end -a large shining map marked with all the colours of a rainbow. There was a vast amount of *red* - good to see at any time, because one knows that some real work is done in there, a deuce of a lot of *blue*, a little *green* , smears of *orange* and, on the East Coast, a *purple* patch. However ... I was going into the *yellow*"[11].

The colours will disappear as soon as Marlow enters the sanctuary of the company director; here the light is 'dim', the 'great man' himself is just 'an impression of pale plumpness in a frock coat' and, when Marlow leaves, in the outer room the two women 'knitted black wool feverishly'. One of them wore 'a starched affair in her head'; Marlow addresses the rhetorical 'Morituri te salutant' to those two guards of "the door of Darkness" and leaves, like an emissary of *light* for the *dark* continent, where the company reprezentatives are stacking *ivory*.

Even if one cannot fully subscribe to the symbolist interpretation of 'Heart of Darkness' as only "a journey within and a journey through a darkness"[12], given by Albert J. Guerard, the researchers agree almost unanimously that Marlow's story follows the pattern of the initiation voyage, a solitary journey that brings profound spiritual changes to the hero. Since in its classical form the journey is a descent into the bowels of earth or under the sea, a passage through a tunnel or a cave, followed by the return to light, the symbols of black and white will accompany the voyager like a leit-motif, replacing the rest of the colours they ultimately stand for.

The intricacy of the pattern is reinforced by the way in which Conrad succedes in mingling the physical 'darkness' or 'whiteness' with their moral correspondents. If Conrad describes a discovery below the level of consciousness of the innate evil in all men or not, a concept partially based on the theory that writers tell more than they realize is - more or less - debatable; W.B. Stein goes farther on in analysing Marlow's physical position on the deck as a prerequisite to Yoga meditation, making him ready to engage himself in an exercise of intense introspection. It seems that the theme was treated by Conrad in a new

light for his time. Being easily corrupted by the feeling of absolute power over the natives, even when some of them invoked higher aims- civilization, health care or education - the white men have often succumbed to temptations which brought along feelings ofrevulsion and hate towards the natives. In this way *white* changes functions with *black* and their new values add in making 'Heart of Darkness' the masterpiece it is.

NOTES

1 Hewitt, Douglas, *Conrad - a Reassessment*, Cambridge, 1952, p. 47.

2 Walker, Franklin, *Introduction* to Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*, Bantam Books, New York, 1969, p. VII.

3 Conrad, Joseph, *Heart of Darkness* and *The Secret Sharer*, Bantam Books, New York, 1969, p.24.

4 Conrad, Joseph, *op. cit* ., p. 21.

5 Idem, *ibidem* , p. 28.

6 Idem, *ibidem* , p. 30.

7 Idem, *ibidem* , p. 112.

8 Idem, *ibidem* , p. 102.

9 Allen, Walter, *The English Novel*, Penguin Books, Harmondsworth, 1967, p. 304.

10 Conrad, Joseph, *op.cit*, p. 14.

11 Idem, *ibidem*, pp. 14-15.

12 Guerard, Albert J., *Conrad the Novelist*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1958, p. 14.

LIVIUS CIOCÂRLIE, *Negru şi alb*, Ed. Cartea Românească, 1979, 245 p.

Între *Realism şi devenire poetică* (Editura Facla, 1974) şi noua carte a lui Livius Ciocârlie, *Negru şi alb* (Editura Cartea Românească, 1979) există o certă continuitate şi asemănare de substanţă. În succesiunea celor două cărţi am putea recunoaşte chiar etapele parcurse pînă acum de poetica şi semiotica literaturii: căci *Realism şi devenire poetică* se întemeiază în primul rînd pe conceptul jacobsonian al "poeticităţii" sau "literarităţii", definindu-l ca o atenuare a funcţiei referenţiale a imaginii (simbolului) şi ca tendinţa limbajului literar "de a se face vizibil pe sine", în vreme ce *Negru şi alb* aşează accentul pe teza "textualizării", prezentă deja în precedenta carte, dar devenită aici principiu guvernant nu numai al subtilelor analize întreprinse de autor, dar şi al demersului critic propriu-zis.

Vedem astfel în ultima carte a lui Livius Ciocârlie o demonstraţie pregnantă nu doar a textualităţii literaturii moderne, dar şi a proceselor care conduc spre textualizarea criticii înseşi. Căci dacă, preluînd o definiţie a autorului, "textul se produce pe sine mereu, iar 'suveica' lui este contradicţia menţinută pe tot parcursul", atunci *Negru şi alb* (titlu şi el metaforic) justifică în mare parte această definiţie. Principala contradicţie activă, dialectică a cărţii, care îi conferă o mişcare subtilă, este aceea între o *carte cu teză oarecum maniheeană* ce susţine o serie întreagă de opoziţii derivate (între simbolul romantic şi metafora textuală, adîncime metafizică şi materialitate, identitate şi diferenţă sau "alteritate", ierarhie verticală şi înlănţuire orizontală, etc.) şi o *carte ea însăşi textuală* care relativizează tezele aparent apodictice, creează noi teorii şi puncte de vedere care să le contrazică, menţine tensiunea dialectică în text, ezitarea (am spune, echilibrul activ) între polii demonstraţiei.

Să ne explicăm: principala temă (teză) a volumului de faţă este aceea a contrastului între textul romantic şi textul modern; altfel spus între o literatură de tip simbolic (analogic, transcendental) şi o literatură de tip textual. O serie de analize, dintre cele mai ingenioase, scot în evidenţă ostilitatea instinctivă a romanticilor faţă de alcătuirile (sau metaforele) textuale: vezi în acest sens mai ales articolele *Tema de text la Baudelaire*, *Universul imaginar al romantismului în "Visările unui hoinar singuratic"*, *Poetica rău-*

turnată la E.T.A. Hoffmann sau *Universul simbolic în poezia lui Macedonski*. Tot atunci, însă, autorul descoperă premisele procesului modern al textualizării în chiar poetica romantică: "după ce în romantism poetica modernă se ascunde ca sens secund în adîncimea simbolului, fără a fi altfel decît sporadic practicată, scriitorii noi o vor aduce la suprafaţă, o vor practica, adică o vor trece din planul semnificatului simbolic pe acela al semnificantului". (p. 126)

Pentru a-şi demonstra teza, autorul recurge la o succesiune cronologică de autori romantici şi simbolişti din diverse zone geografice: J.J. Rousseau, E.T.A. Hoffmann, Edgar Poe, Hawthorne, Melville, Baudelaire, Eminescu şi Creangă, Macedonski, Rimbaud. Cu ultimul începe seria "producătorilor de text": Mallarmé, Paul Valéry, Kafka, "noul nou roman francez" (în toate cazurile conservîndu-se, totuşi, şi elemente ale poeticii simbolice). O serie din analizele lui Livius Ciocârlie sînt memorabile: ele oferă unghiuri de lectură radical înnoite tocmai acolo unde critica tradiţională a obosit licitînd aceleaşi teme şi observaţii pe marginea unor opere aparent "clasate". Eseurile de faţă abundă în intuiţii noi şi surprinzătoare, precum şi în subtile "traduceri" ale unor date cunoscute într-o viziune interpretativă inedită, pe tema textualizării. Citabile în întregime sînt, bunăoară, comentariile la Hoffmann, Baudelaire, Eminescu, Creangă, Kafka. Criticul recunoaşte metafore textuale în literatura lui Poe (vîrtejul), Hawthorne (pădurea), Eminescu (pădurea, Cătălin - agent textual), Mallarmé (fluturele), Baudelaire (ploaia, păianjenul, urzeala, jocul carnavalesc); sau răstoarnă axiologic relaţii şi tipologii ce păreau definitive (Cătălin cîştigă pe moment o superioritate în faţa Luceafărului fiind citit ca agent al relaţiilor textuale; la fel "epigonii" eminescieni în faţa "clasicilor", ca purtătorii unei noi poetici; sau pelerinul pragmatic şi - am spune - oportunist din *Noaptea de decembrie* a lui Macedonski asupra emirului idealist, romantic); în fine, criticul caută elemente de contradicţie, ambivalenţă şi ambiguitate, alteritate, hazard, în opere ce ţin aparent de doctrina romantică a organicităţii, sintetismului şi coerenţei interioare.

Treptat analizele acreditează ideea unei opoziţii marcate între regimul simbolic al literaturii de tip romantic şi regimul textual al literaturii moderne. Avem impresia că uneori această opoziţie se extinde şi asupra altor polarităţi, identificîndu-se cu ele cam forţat: vezi unele comentarii la *Elixirele diavolului*, *Ivan Turbincă*, *Luceafărul*, literatura lui Lewis Carroll, unde tensiunile, bine intuite de critic, ţin mai degrabă de perechile *clasic-modern (romantic)*, *alegorism-simbolism*, *limbaj comun-limbaj poetic*. De asemenea opunerea tranşantă a regimului simbolic textului este facilitată în mare parte şi de înţelegerea uneori restrictivă a poeticii romantice: ca gîndire analogică, nu şi explorativă, ca univocitate (eventual plurivocitate organică), nu şi ambiguitate, ca sintetism (asimilare a contradicţiilor) şi nu o dialectică deschisă (la

un moment dat chiar şi satanismul este exclus din poetica şi practica romantică, pe motiv că aceasta din urmă ar fi o iubitoare a armoniei şi echilibrului); ca transcendenţă (adîncime), nu şi materialitate (imanenţă).

S-ar putea aduce o serie de nuanţări acestei viziuni: simbolul presupune, cum arăta şi Tudor Vianu, nu doar un sens secund, ci şi o solidaritate deosebit de activă cu suportul lui material, imaginea; spre deosebire de alegorie, simbolul poate să stăruie asupra materialităţii sale, să-şi relativizeze (opacizeze) sensul secund. Poetica romantică nu era străină de asemenea procese: întreg romantismul american a avut deopotrivă vocaţia contactului anteic cu realitatea, precum şi aceea a viziunii transcendentale. E posibil chiar (după unii teoreticieni ca Michael J. Hoffman) să se recunoască în istoria romantismului şi alte faze, ulterioare analogismului şi transcendentalismului: romantismul negativist (anti-transcendentalist) şi romantismul subversiv (radical). Rămîne de văzut în ce măsură noile etape se mai conformează doctrinei esenţiale a acestui curent; dar este un paradox al multor cărţi despre romantism (inclusiv al celei de faţă) faptul că elementele noii poetici revoluţionare,antiromantice, sînt căutate chiar în textele "clasice" de doctrină romantică.

Să remarcăm însă faptul că majoritatea observaţiilor noastre sînt parţial conţinute de chiar textul cărţii lui Livius Ciocârlie, care, în loc să atenueze zonele de interferenţă şi contradicţie, le activează pentru ca ele să poată îndeplini rolul de "suveică" (ori principiu dinamic) al textului. *Negru şi alb* este astfel o carte textuală sui-generis. Pînă şi structura volumului este paradoxală: după un crescendo al interpretărilor (dispuse cronologic după autori) pe tema textualizării simbolului, precum şi după un articol cu caracter de sinteză ce evidenţiază tot mai numeroasele zone de uzurpare a vechii poetici de noua poetică (dar care conţine în el şi o seamă de paradoxuri şi avertismente), urmează o încheiere contrastantă care ne reîntoarce la structurile simbolice (din opera lui Voiculescu). Ultimile pagini, *În loc de concluzii*, se mişcă graţios şi insinuant între definiţii plastice ale textului şi semne de întrebare care le pun la îndoială. Vezi apoi şi stilul expresiv al cărţii, metaforic sau alegoric, dar mai des "textual" în sensul că el îşi include contradicţia, îşi permite îndoiala, autoironia, lectura ipotetică. Pe urmele unor texte ale lui Rimbaud, Valéry ori ale eseiştilor de felul lui Derrida, Livius Ciocârlie practică astfel o critică dinamică, procesuală, perfect adecvată obiectului ei, comentariu în acelaşi timp al propriilor principii de organizare. Ea evită ierarhizările prea tranşante, evoluţionismul în sens îngust, refuzînd ca în disputa simbol-text să acorde credit excesiv textului (în numele modernităţii şi actualităţii lui), preferînd starea de trecere, interferenţa, ezitarea dialectică între cele două poetici (de aceea cartea de faţă nu ne oferă, ori nu ne poate oferi mostre de "text pur") şi avertizîndu-ne că, precum William Wilson

din povestirea lui Poe, textul nu poate supravieţui după uciderea dublului său simbolic.

MARCEL POP - CORNIŞ

OVIDIU FRINCULESCU, *Dicţionarul verbelor franceze cu construcţiile lor specifice*, Bucureşti, Editura Albatros, 1978, 496 p.

Ideea unui dicţionar al verbelor nu e nouă, autorul mergînd pe linia lucrării publicate de J. şi J.P. Caput sub titlul *Dictionnaire des verbes français* (Larousse, Paris, 1969, ed. a II-a, 1976). Nouă este însă ideea de a publica o lucrare asemănătoare destinată anume vorbitorilor români ai limbii franceze, concepută de un profesor român, dintr-o perspectivă contrastivă. *Dicţionarul verbelor franceze cu construcţiile lor specifice* se adresează, după intenţia declarată a autorului, elevilor, studenţilor filologi, profesorilor de specialitate şi publicului larg, fiind deci conceput ca un instrument util, care "să răspundă necesităţilor învăţămîntului modern al limbii franceze".

Lucrarea este organizată în felul următor: un *Cuvînt înainte* în care autorul îşi expune concepţia care a stat la baza dicţionarului şi scopul avut în vedere, o listă de abrevieri şi o scurtă notă privind acordul participiului trecut la diateza reflexivă, dicţionarul propriu-zis, cuprinzînd aproximativ 1700 de articole, şi la sfîrşit bibliografia lucrărilor utilizate.

Lista verbelor nu înregistrează toate verbele din franceza standard, fiind omise, în mod deliberat, unele verbe care prezintă construcţii echivalente în franceză şi română.

Fiecare articol al dicţionarului indică forma de infinitiv a verbului, grupa şi auxiliarul de conjugare, construcţiile în care apare: intranzitivă, tranzitivă directă şi indirectă, prepoziţiile cu care se construiesc diversele compliniri ale verbului, construcţiile unipersonale şi reflexive, toate acestea fiind bogat ilustrate prin exemple. În afară de informaţiile pe care fiecare articol le oferă asupra conjugării şi construcţiilor în care apare verbul, multe articole dau, cînd este cazul, şi indicaţii privitoare la nivelul de limbă (familiar, popular etc.). Dicţionarul francez indica de asemenea pronunţarea verbelor, folosind transcrierea fonetică, şi radicalul fiecărui verb, oferind la sfîrşit şi tablouri de conjugare. În dicţionarul lui J. şi J.P. Caput, structurile în care apare verbul (complementele care îl determină) sînt indicate schematic (de exemplu: V + à + complément), nespecificîndu-se însă trăsătura semantică a acestui complement (animat, inanimat), aceasta reieşind implicit din exemple, iar pe de altă parte, fiecare construcţie este ilustrată

printr-o sintagmă constituind un context minimal. În dicționarul românesc, cu un caracter mai concret, se precizează natura complementului prin indicația *qqch* sau *qqn* , iar contextele ilustrative sînt fraze complete. În unele situații, s-ar putea eventual face referiri și la natura subiectului.

Materialul ilustrativ nu este omogen, cuprinzînd atît exemple create de autor (marea majoritate), aparținînd limbii curente, uzuale, cît și exemple citate din autori cunoscuți sau pornind de la lecturile literare din manualele școlare și ilustrînd registrul limbii literare. Autorul dorește să ofere modele din diverse stiluri ale limbii, exemplele amintite în ultimul rînd oferind puncte de contact cu o materie cunoscută.

Sensurile specifice pe care le are verbul în diversele construcții reies în general din context, dar în foarte multe cazuri, acolo unde autorul a considerat acest lucru necesar, ele sînt explicate în paranteză, prin parafrazare sau cu ajutorul sinonimelor.

Remarcăm concepția modernă care stă la baza acestui dicționar. Pe baza unei temeinice analize distribuționale, ni se oferă un inventar al verbelor din limba franceză, cu descrierea posibilităților de folosire a acestora, fiecare articol fiind într-un fel o mică monografie. Descrierea structurilor verbale conduce la o analiză semantică a verbelor. Plecînd de la constatarea importanței *relațiilor* în sistemul limbii, este ilustrat rolul *contextului* în determinarea sensului unităților lexicale. "Les différences de sens et les différences de distribution sont liées: le sens est fonction de la distribution", se arată în *Dictionnaire de linguistique* (Paris, Larousse, 1973). În acest sens, modul de organizare și prezentare a materialului în dicționarul lui O. Frînculescu este de natură să incite și la o reflectare teoretică asupra rolului contextului și asupra verbului, ca centru al enunțului.

Meritul prim al lucrării rămîne însă utilitatea sa practică, ea fiind un instrument de lucru ce poate contribui la dezvoltarea capacității de exprimare în limba franceză. Prezentarea materialului este foarte accesibilă, recurgîndu-se la o terminologie simplificată, fără un aparat formal și terminologic complicat.

Considerînd tocmai aspectul practic al lucrării, am sugera, pentru o mai mare acurațețe a detaliilor, în vederea unei eventuale reeditări, o revizuire foarte atentă a exemplelor ilustrative. Aceasta deoarece am constatat unele inadvertențe, forme incorecte, construcții care rămîn prea aproape de română, ca și fraze discutabile din punctul de vedere al conținutului. Iată cîteva din exemplele la care ne-am referit: "Le public adule les grands acteurs (les flattent avec exagération)" (p. 31);"Les alpinistes caressent l'espoir d'atteindre Everest"(p. 119); "Il est prêt d'atteindre cet âge (p. 165);"Quand l'occasion se présente on cause de la politique" (p. 121); "Une femme bien de

sa personne frise" (p. 241); "Un envieux nie les mérites à ses semblables" (p. 303); "récycler" (p. 383); "(Il) lui avait donné hospitalité" (p. 382); "Il ne regarde pas, il rêve" (p. 389); "Le professeur reproche toujours la passivité" (p. 411); "Un voleur sait soustraire" (p. 451).

Aceste obiecţii nu scad însă meritele reale, şi considerabile, ale lucrării, un instrument de lucru ce poate fi consultat cu folos atît de specialişti, cît şi de publicul larg.

MARIA ŢENCHEA

PAUL MICLĂU, *Semiotica lingvistică*, Timişoara, Editura Facla, 1978, 320 p.

După însăşi afirmaţia autorului, lucrarea pe care ne propunem s-o prezentăm în cele ce urmează este rezultatul unei preocupări constante a lingvistului bucureştean în domeniul semioticii.

Încadrîndu-se în tendinţele actuale ale lingvisticii, cartea este consacrată studiului semioticii, ea oferind o primă sinteză în literatura noastră de specialitate din acest domeniu.

În *Cuvînt înainte*, Paul Miclău precizează că subiectul lucrării - semnul şi motivarea ca problemă esenţială a semioticii lingvistice - este tratat potrivit celor trei nivele ale lingvisticii generale: al studiului structurilor alcătuite din unităţile fundamentale ale limbii, al analizei celor mai importante noţiuni de lingvistică generală şi al filozofiei limbii.

Expunerea este organizată în două părţi: *Semn şi semnal*, cuprinzînd şase capitole şi *Motivarea*, însumînd cinci capitole, fiecare capitol fiind constituit la rîndul său din mai multe paragrafe.

Primul capitol din partea întîi este consacrat actualităţii semioticii. Sînt prezentate, pe de o parte, teoriile moderne, insistîndu-se asupra lucrărilor lui Carnap, Ogden - Richards şi Ch. W. Morris, iar pe de altă parte, contribuţiile semioticii româneşti, de la Paul Iorgovici pînă la preocupările Grupului Român de Semiotică, al cărui coordonator este autorul.

Capitolul al doilea, *Semnul în structura limbii*, discută tezele diferitor lingvişti cu privire la unilateralitatea sau bilateralitatea semnului. În continuare sînt descrise nivelele semiotice şi termenii implicaţi, cu definirea lor şi explicarea accepţiunilor, precum şi analiza cuvîntului, impusă într-o cercetare semiotică pentru dezvăluirea trăsăturilor cuvîntului şi organizarea lui ca unitate semiotică a limbii. Dintr-o perspectivă modernă este prezentat semnul ca funcţie, menţionîndu-se contribuţiile unor lingvişti de seamă la studiul structurilor semantice.

În capitolul următor, *Clase de semnificaţii*, se iau în considerare structurile organizate în clase inerente sistemului lingvistic, aspectul cel mai important fiind distincţia dintre referinţă, reprezentare şi abstracţie. Se insistă asupra faptului că în funcţie de relaţiile existente între cele trei laturi: semnificant, semnificat şi referent, semiotica stabileşte cadrul structural al gîndirii.

Capitolul *Procese de semnalizare* prezintă un interes deosebit, întru-

cît se referă la transmiterea mesajului dintr-o perspectivă foarte modernă a teoriei informaţiei. Formalizînd descrierea, autorul introduce simboluri în exprimarea cantităţii de informaţie şi a probabilităţii de apariţie a unui element, dovedind o reală stăpînire a instrumentelor de lucru, analiza fiind perfect integrată în tendinţa lingvisticii de a nu ignora datele oferite de ştiinţele cu care vine în contact.

Pornind de la distincţia stabilită aici între aspectul static şi dinamic al limbajului, capitolele următoare: *Sistemul semiotic al limbajului* şi *Universul structurilor semiotice* pun în valoare mai ales latura dinamică, realizată în enunţare, altfel spus, dimensiunea pragmatică a semioticii, concepută ca act de limbaj. Un tablou prezintă organizarea sistemului semiotic.

Un interes aparte reprezintă consideraţiile autorului despre traducerea poetică, Paul Miclău însuşi fiind un sensibil traducător al lui Lucian Blaga în limba franceză, după cum a dovedit-o volumul apărut de curînd.

În partea a doua, *Motivarea*, discuţia are ca obiect interacţiunea dintre cele două laturi ale semnului, autorul stabilind direcţiile mari în evoluţia conceptelor cu care operează. Dintr-o perspectivă dialectică este privită relaţia dintre necesitate, întîmplare şi motivare, în capitolul *Arbitrarul*, pentru ca, în următoarele două capitole: *Motivarea absolută* şi *Motivarea semantică*, să fie pusă în evidenţă structura categoriilor de semne, al căror specific constă într-un anume paralelism între planul semnificatului şi semnificantului (demonstrată pentru interjecţii şi onomatopee pe un corpus românesc) pe de o parte, iar pe de altă parte, motivarea rezultată din raporturile asociative din cadrul figurilor de stil (metaforă, metonimie etc.).

Capitolul următor înfăţişează rezultatele obţinute din studiul a două eşantioane (din franceză şi română) de limbaj familiar, ziaristic şi ştiinţific, motivarea şi determinarea fiind probleme ce privesc gruparea semnelor în enunţuri. Tablouri paralele şi o formalizare matematică dau imaginea raportului dintre motivare şi determinare.

Motivarea şi frecvenţa, ultimul capitol al cărţii, se întemeiază pe principiul că structura cuvintelor este strîns legată, din punctul de vedere al motivării, de frecvenţa lor. Sînt studiate stabilitatea şi productivitatea nucleului lexical, pe baza nucleelor francez, românesc şi latinesc, date în anexe. Rezultatele sînt sistematizate în grafice şi tabele, care dovedesc că de independenţa şi dominanta sintagmatică a semnelor depinde capacitatea lor motivantă.

Pierderea motivării este discutată dintr-o perspectivă diacronică, observîndu-se schimbarea calitativă din limbile romanice, în sensul pierderii structurii analizabile a formelor motivate care întăriseră nucleul latin.

Cartea nu are un capitol de concluzii, lăsînd impresia că, prezen-

tînd "viaţa" semnelor, nu ar fi potrivit un "final". Un astfel de capitol s-ar fi impus totuşi, mai ales dacă se are în vedere că autorul a revenit asupra unor pagini din ediţiile anterioare, pe care le-a îmbogăţit cu elemente noi.

Binevenită ar fi fost şi o erată, întrucît în paginile cărţii s-au strecurat , din păcate, destul de multe greşeli de tipar.

Subliniem că ne aflăm în prezenţa unei lucrări de certă valoare, cartea lui Paul Miclău făcînd parte din instrumentele de lucru necesare tuturor acelora care doresc să se informeze într-un domeniu pe cît de actual pe atît de discutat al cercetării lingvistice.

MIHAELA PASAT

TULIO DE MAURO, *Introducere în semantică*, în românește de Anca Giurescu, București, Editura științifică și enciclopedică, 1978, 267 p.

Ideea de la care pornește lingvistul italian în cercetarea sa este că "lumea semnificațiilor" a rămas pînă în vremea noastră "necunoscută, necercetată și nesigură la fel ca și spațiul extraterestru" (p. 20). Pentru a susține această afirmație autorul recurge la păreri de autoritate și, mai cu seamă, propune o minuțioasă cercetare a trei dintre cele mai însemnate contribuții moderne la studiul limbajului: teoriile datorate lui Wittgenstein (din *Tractatus Logico-Philosophicus)*, lui Croce (din prima perioadă a activității sale) și lui F. de Saussure (din prima versiune a *Cursului de lingvistică generală*). La capătul investigațiilor, în care De Mauro ne apare ca un analist redutabil, trebuie să recunoaștem că în viitor studiul semanticii are de rezolvat încă multe și grele probleme; ba, mai mult, credem că nici nu sînt puse în discuție pînă acum toate problemele importante ale acestui atît de pasionant domeniu al științei limbajului uman. Nu putem susține totuși că semantica a fost neglijată; se știe bine că "sensul" a stat în atenția gînditorilor încă din Antichitate; ceea ce putem admite, împreună cu De Mauro, este faptul că teoria semnificării și, mai general, a comunicării prin limbaj nu a ajuns încă la rezultate concludente, pe măsura celor înregistrate în alte ramuri ale lingvisticii. Cartea la care ne referim nu se mulțumește însă a fi critică, ci încearcă - noi credem că și reușește - să ofere o posibilă cale de apropiere de semantică, mai scurtă și mai sigură.

Bazat pe această constatare, referitoare la stadiul incipient al cercetărilor fundamentale de semantică, autorul se vede pus în situația de a propune un nou mod de a înțelege problematica "sensului". În acest fel cartea sa reprezintă o *introducere* în semantică. Cine caută o introducere în înțelesul obișnuit al termenului, care, adică, să îl familiarizeze cu conceptele, cu metodele de cercetare și cu direcțiile vechi și noi ale disciplinei, nu la aceasta trebuie să apeleze. Cartea de față este o abordare globală a semanticii, înțeleasă nu ca știință a sensului, ci ca teorie a semnificării, adică a întrebuințării semnului lingvistic. Acest mod de abordare a semanticii îi deschide autorului calea spre o zonă a lingvisticii de mare interes pentru toate științele: realizarea actului de comunicare între vorbitorii unei limbi, cu alte cuvinte - înțelegerea oamenilor prin limbaj.

Autorul constată că cei trei gînditori, la care s-a oprit în mod spe-

cial, au ajuns la ideea imposibilităţii de a se comunica. Wittgenstein a arat. că numirile, adică cuvintele, nu pot fi definite; ele pot fi numai explicate, prin propoziţii, adică prin îmbinări de alte cuvinte, deja cunoscute, dar care rămîn tot indefinibile. În primele teorii ale lui Croce limbajul este considerat creaţie, mereu alta, astfel încît cuvîntul nu este acelaşi, ci o succesiune de variante; în această situaţie cuvintele nu pot semnifica acelaşi lucru pentru vorbitori diferiţi şi, deci, comunicarea inter-individuală nu se produce. Pentru Saussure semnificatul, adică un concept, nu se defineşte în sine, ci prin relaţiile sale cu celelalte, "valoarea" sa fiind stabilită de locul ocupat într-un sistem; cum inventarul lexical diferă de la un vorbitor la altul, semnificatul are şi el valori diferite la vorbitori diferiţi. De Mauro reuşeşte să arate că înţelegerea prin limbaj este totuşi posibilă, datorită caracterului social al semnificării, adică datorită uzului, relativ constant, care face posibilă asocierea unui semn cu un anumit lucru. Autorul îşi sprijină demonstraţia pe elemente oferite de numeroşi gînditori, mai vechi sau mai noi şi, uneori, chiar pe elemente ale gîndirii lui Croce şi lui Saussure din ultima perioadă a activităţii lor. Respingerea ideii de imposibilitate a comunicării, idee împărtăşită azi de unii lingvişti, literaţi şi filozofi, ni se pare că reprezintă principalul merit al lui De Mauro.

Lectura cărţii oferă şi alte subiecte de meditaţie pentru specialişti. Un merit al autorului este că foloseşte puţini termeni tehnici, cartea putînd fi parcursă şi de către nespecialişti. La înţelegerea cărţii contribuie, fără îndoială, *Nota introductivă* semnată de E. Vasiliu. Asemenea traduceri sînt cu adevărat necesare lingvisticii româneşti, care, din păcate, dispune de relativ puţine transpuneri ale cărţilor de lingvistică importante din lume.

AUREL SCOROBETE

Prace historycznoliterackie, 9. Uniwersytet Śląski, Studia analityczne z literatur románskich, pod redakcją Aleksandra Abłamowicza, Katowice, 1978.

L'Université Slaski de Katowice nous propose, dans le neuvième numéro de sa publication, une série de six études et articles ayant pour objet l'analyse de certaines oeuvres appartenant à la littérature française et une étude visant la littérature roumaine. C'est ainsi que nous avons l'occasion de connaître de plus près les méthodes et les résultats des études litteraires entreprises par nos collègues polonais.

Seule une présentation sommaire de chaque article justifierait nos opinions (et les conclusions qu'on pourrait en tirer) sur la portée scientifique du recueil dont nous présentons le compte-rendu.

Dorota August. La pensée prospective et le langage. Boris Vian et la sémantique de Korzybski. C'est une étude très intéressante, qui définit les limites à l'intérieur desquelles on peut constater une ressemblance entre la pensée de l'écrivain français et celle du linguiste américain d'origine polonaise. Dorota August ne cède pas à la tentation de réduire cette ressemblance à une coincidence spectaculaire. Par contre, elle s'oblige à trouver les origines de cette similitude surprenante. Dans leurs écrits Vian, tout comme Korzybski, dénoncent les mêmes défauts de la civilisation, en invoquant les mêmes arguments. L'idée que Vian et Korzybski soutiennent est que l'homme est né pour être heureux, ce qui n'arrive pas dans la civilisation actuelle, où la liaison entre l'individu et le monde est fondée sur le langage. Le remède qu'ils proposent, est la modification du langage conformément au modèle offert par le langage mathématique. Dans ces conditions-là, le moyen d'assurer la santé psychique de l'espèce humaine réside dans le recours permanent à une logique polyvalente (non-aristotelienne).

L'auteur de l'étude observe, à juste titre, que les idées de Vian et de Korzybski ne peuvent pas accéder à la condition de vérités absolues, étant donné leur tendance à se confondre dans un processus dialectique incessant. "Le relativisme" adopté par D. August à l'égard de ce phénomène ne l'empêche pas de suggérer les conséquences des problèmes présentés et d'imposer la nécessité de tirer au clair certaines conceptions portant sur la nature du langage poétique (lui aussi se conformant à une logique polyvalente) par rapport aux autres formes de langage.

L'article de *Krystyna Wojtynek - La relation entre la phrase et le vers dans les "Fables de La Fontaine"* - est une démarche par excellence statistique dnas l'analyse de la relation phrase-vers dans les trois recueils (successifs) des Fables de La Fontaine. L'effort de l'auteur est remarquable lorsqu il s'agit de distribuer les 3102 vers inventoriés selon plusierus possibilités, afin de conclure que, grâce à certains rapports numériques, le deuxième recueil des Fables est le meilleur. Conclusion qui, privée d'une perspective théorique et critique, aurait été plus facile à être déduite par voie hypothétique et intuitive.

Dariusz Gasovski. Construction arborescente de "Citadelle" d'Antoine de Saint-Exupéry. Entre le titre, et le contenu de l'étude naît un désaccord; l'auteur ne fait que proposer une lecture du roman à travers une grille constituée par la "poétique de l'arbre", sans s'attaquer pour autant à l'analyse réelle de la "construction arborescente" du roman au niveau de chacun de ses constituants (structure narrative, intrigue, personnages etc.). Ce que l'étude réussit, c'est de mettre en lumière certains aspects moins observés et discutés de l'oeuvre d'Antoine de Saint-Exupéry.

Magdalena Wandzioch, l'auteur de l'étude "La Vouivre" - roman pseudoféerique, tient pour fausse l'opinion de J.L. Dumont, selon laquelle le roman de M. Aymé serait un roman féerique. C'est pourquoi on confronte le roman, dans une analyse détaillée, au modèle théorique du genre, tel qu'il peut être déduit des écrits de R. Caillois et T. Todorov. Le dénombrément des traits fantastiques et féeriques du roman aide l'auteur à fixer le caractère pseudoféerique de l'oeuvre, sans l'empêcher d'accepter le caractère provisoire de toute conclusion du moment où:

- soit "La Vouivre" n'est pas un roman féerique
- soit on n'a pas encore assez vérifié les termes de l'analyse littéraire sur de nombreux exemples. Quod erat demonstrandum.

Anna - Maria Nowak. George Bacovia Plumb. Le volume, les thèmes et les motifs sont abordés par l'auteur de l'étude d'une manière descriptive, ce qui ne lui permet pas de tirer le maximum de profit de la comparaison entre les vers de Rollinat et ceux de Bacovia pour souligner justement le caractère européen de la création du poète roumain.

L'étude s'impose pourtant par l'analyse des aspects les plus significatifs de la poésie de Bacovia, tout comme par le recours à une assez riche bibliographie, ce qui témoigne déjà d'une bonne connaissance de la littérature et de la culture roumaine.

La tentative de *Michal Mrozowicki* d'analyser (suivant de près un modèle jakobsonien) le celèbre sonnet de Mallarme " *Le vierge, le vivace et*

le bel aujourd'hui" est couronnée de succès. A moins qu'il n'y ait, à l'origine de certaines observations de l'auteur, ayant pour objet soit le symbolisme phonétique, de certains phonèmes, soit une signification précise de l'emploi de certains temps et modes verbaux, des constatations déjà énoncées par Thibaudet ou E. Nolet. En fin d'analyse, l'auteur opère une très subtile distribution des unités de sens du poème, le long de l'axe sémantique matérialité - immatérialité. Le défaut que l'auteur lui-même reproche à son analyse - le caractère hétérogène-ne tient pas tant à la pensée de Mallarmé, qu'à la méthode suivie: l'analyse structurale.

En peu de mots, l'étude d'*Aleksander Abłamowicz "Louis Aragon à la recherche de l'idéal poétique* n'est qu'un essai pour établir une relation de type cause-effet entre la biographie et l'évolution poétique de Louis Aragon, au moyen des données de l'histoire littéraire. La conclusion, est que toute la destinée d'Aragon offre l'exemple d'une aspiration permanente vers un idéal poétique consciemment élaboré.

* *

*

Le syncrétisme méthodologique du recueil, pris dans son ensemble, prouve la nécessité d'accepter la validité de chacune des méthodes employées pour mener à bout, dans les meilleures conditions, l'analyse proposée. N'ayant pas un caractère programmatique, il n'y a pas de contradictions au niveau du recueil; les seules contradictions possibles (et réelles) surgissent à l'intérieur de l'analyse au moment où l'auteur lui-même n'a pas le pouvoir ou le courage de surpasser les défauts ou les dangers de la méthode qu'il emploie.

Dans son ensemble, la publication de nos collègues polonais, retient notre attention et gagne notre sympathie, par le niveau scientifique et la qualité de la recherche dans un domaine fraternel: celui des littératures romanes.

RODICA IACOB - BINDER

C R O N I C Ă

Prezenţa Facultăţii de filologie în viaţa ştiinţifică şi culturală s-a făcut simţită, în anul 1979, prin organizarea unor acţiuni atît pe plan local, cît şi pe plan naţional.

Astfel, la Sesiunea comună de comunicări ştiinţifice a cadrelor didactice şi a studenţilor, organizată în cadrul festivalului naţional "Cîntarea României", ediţia a III-a, care s-a desfăşurat în zilele de 12 şi 13 mai 1979 la Universitatea din Timişoara, Facultatea de filologie a fost reprezentată prin 14 secţii, însumînd un număr de 171 de comunicări.

Cel de al VII-lea Colocviu naţional de folclor cu tema *Folclorul în cercetarea ştiinţifică interdisciplinară*, manifestare organizată de Cercul ştiinţific de folclor al Facultăţii de filologie în cadrul celei de a III-a ediţii a Festivalului naţional "Cîntarea României", s-a organizat în zilele de 12-14 octombrie 1979.

La lucrările acestei manifestări naţionale au participat, între alţii: prof.dr. docent Mihai Pop, preşedintele Societăţii internaţionale de etnologie şi folclor de pe lîngă UNESCO, prof.dr. Romulus Vulcănescu, membru în biroul Comisiei de antropologie a Academiei R.S. România, prof. univ. Emilia Comişel, precum şi etnologi din diferite centre universitare şi cercetătorii timişoreni din cadrul Cercului ştiinţific de folclor.

În şedinţa plenară, după cuvîntările inaugurale rostite de prof.dr. Constantin Popa, rectorul Universităţii, prof.dr. docent Mihai Pop, prof.dr. Vasile Şerban, decanul Facultăţii de filologie şi prof.dr. Eugen Todoran, preşedintele cercului ştiinţific de folclor, au fost prezentate numeroase comunicări. Amintim doar cîteva dintre ele: prof. dr. Eugen Todoran, *Premise pentru o etnologie literară*, conf.dr. Ion Neaţă, *Temeiuri folclorice în poezia lui Marin Sorescu*, lector dr. Stela Mirel, *Arhetipuri epice în proza românească modernă*, lector dr. Vasile Creţu, *Un posibil traiect metodologic în cercetarea culturii folclorice*, lector Ilie Birău, *Începuturile folclorului muncitoresc în Banat*, lector dr. Pia Teodorescu Brînzeu, *Teatrul popular medieval din perspectiva semioticii*. La sfîrşitul Colocviului participanţii au vizionat spectacolul "Pe rouă nescuturată" susţinut de orchestra populară din Făget şi ansamblul de obiceiuri "Padeşul". Această manifestare s-a încheiat cu dezbaterea: *Valorificarea scenică a folclorului din perspectivă axiologică*.

În cadrul Festivalului naţional "Cîntarea României" a fost organizată de

Baza de cercetări ştiinţifice Timişoara, la 25 martie, o sesiune de comunicări pe tema: *Unitatea şi specificul culturii româneşti în Banat*. Au fost prezentate numeroase contribuţii dezbătînd tema tratată din unghiul folclorului, al ştiinţelor filologice: prof. dr. Eugen Todoran, *Unitatea folclorică a culturii româneşti*; prof.dr. G.I. Tohăneanu, *Un străvechi cuvînt românesc -lamură*; lector Deliu Petroiu, *Ideea unităţii naţionale în plastica bănăţeană*.

Filiala din Timişoara a SSF, în colaborare cu Facultatea de filologie a Universităţii din Timişoara, Inspectoratul şcolar al judeţului Timiş şi Casa corpului didactic, a organizat, în ziua de 15 decembrie 1979, sesiunea ştiinţifică cu tema *200 de ani de la apariţia primei cărţi româneşti a Şcolii ardelene tipărite cu alfabet latin*. Cuvîntul de deschidere a fost rostit de prof.dr. Vasile Şerban, preşedintele filialei din Timişoara a SSF. Alături de cadre didactice de la alte universităţi din ţară, dintre care amintim pe prof.dr. Flora Şuteu, prof.dr. Mircea Zdrenghea, lector dr. Victor V. Grecu, lector dr. Vasile Ţâra a prezentat comunicarea *Consecinţe socioculturale şi lingvistice ale adoptării alfabetului latin în scrierea limbii române*.

Între 29 iunie şi 1 iulie 1979 s-a ţinut, la Băile Herculane, sesiunea ştiinţifică *Limbă şi dialect*, organizată de Societatea de ştiinţe filologice din R.S.Română. La această manifestare ştiinţifică au prezentat comunicări următoarele cadre didactice şi cercetători de la facultatea noastră: prof.dr. Vasile Şerban, *Vocabularul românesc contemporan, tradiţie şi inovaţie*; lector dr. Vasile D. Ţâra, *Graiurile româneşti din Transilvania. Interferenţe şi delimitări*; cercet.şt. dr. Dorin Uriţescu, *Convergenţă şi divergenţă în evoluţia graiurilor daco-române*; cercet. şt. dr. Sergiu Drincu, *Tendinţe în distribuţia morfemelor de compunere şi derivare în limba română actuală*; cercet.şt. Maria Foarţă, *Toposul, constantă tematico-stilistică în poezia românească*; cercet. şt. Viorica Goicu, *Unitate şi diversitate în relaţia dintre apelativ şi toponimie*; cercet. şt. Rodica Sufleţel, *Popular şi regional în terminologia geografică din Banat*.

La cursurile de vară ale profesorilor de limba şi literatura română, organizate la Rîmnicu Vîlcea de SSF între 26 iulie şi 7 august, prof.dr. Ştefan Munteanu a ţinut o lecţie cu tema *Teatrul şi cultivarea limbii*.

În cadrul Societăţii de ştiinţe filologice, filiala Arad, care a organizat, în zilele de 10 şi 11 noiembrie, simpozionul interjudeţean cu tema: *Predarea limbii române şi a limbii materne în şcolile cu limba de predare maghiară, germană şi slovacă*, dedicat Congresului al XII-lea al Partidului Comunist Român, Facultatea de filologie a fost reprezentată prin comunicările susţinute de: conf. dr. Francisc Király, *Dincolo de manual*, lector dr. Herbert Bockel, *Aspecte ale modernităţii romanului "Leonore" de Adolf Meschendörfer*, lector Francisca Itu, *Tradiţional şi modern în predarea limbii şi literaturii germane ca limbă maternă*.

La sesiunea ştiinţifică organizată de SSF la Sighişoara, între 13 şi 14 octombrie, cu tema: *Modalităţi de interpretare a textului literar în învăţământ*, au participat: prof.dr. G.I. Tohăneanu, *Analiza poeziei Pe aceeaşi ulicioară*, lector dr. Felicia Giurgiu, *Expresia "runicului" în poezia lui Lucian Blaga*.

La sesiunea ştiinţifică jubiliară organizată de Institutul de etnologie şi dialectologie din Bucureşti, între 26 şi 27 iulie a.c., lector dr. Vasile D. Ţâra a prezentat comunicarea *Graiul din nord-estul Transilvaniei*.

În zilele de 22 şi 23 septembrie a.c. a avut loc la Universitatea din Timişoara cea de-a doua întîlnire anuală a Colectivului esperanto-interlingvistică. Au participat cadre didactice şi studenţi ai facultăţii noastre.

Prezenţa activă a cadrelor didactice ale facultăţii s-a concretizat prin numeroase conferinţe ţinute la Casa corpului didactic, la Salonul literar ştiinţific al Bibliotecii judeţene, participarea la emisiuni radio şi TV.

În cadrul Extensiunii ştiinţifice şi culturale a Universităţii conf.dr. Lucia Jucu - Atanasiu a vorbit despre *Scriitorii şi Unirea Principatelor*.

La simpozionul *Integrarea învăţămîntului cu cercetarea, producţia şi practica social-politică*, organizat la Bucureşti între 6-7 aprilie 1979, în cadrul Festivalului "Cîntarea României", prof.dr. Alfred Heinrich a prezentat comunicarea *Sistemul de practică productivă pentru studentul filolog*.

La sesiunea de comunicări a Institutului de învăţămînt superior din Piteşti, desfăşurată în zilele de 3-5 martie 1979, au prezentat comunicări şi unele cadre didactice ale facultăţii noastre: lector dr. Margareta Gyurcsik, *Discursul realist ca metalimbaj*, asist. dr. Elena Ghiţă, *Qu'est-ce que la traductologie?* şi lector Maria Ţenchea, *Temps et aspect dans les structures prépositionelles correlatives*.

În ziua de 26 octombire la sesiunea de comunicări ştiinţifice a Institutului de învăţămînt superior din Sibiu, prof. dr. G. I. Tohăneanu a prezentat comunicarea *Derivare propriu-zisă şi derivare semantică*.

La Colocviul de critică literară organizat cu prilejul zilelor revistei Transilvania, la 7-9 iunie, lector dr. Livius Ciocârlie a prezentat comunicarea *Poezia lui Henri Michaux din perspectiva criticii arhetipale*.

Menţionăm, de asemenea, prezenţa unor cadre didactice la acţiuni cu caracter internaţional. La Colocviul *Sartre aujourd'hui*, desfăşurat în iunie la Cerisy-la Salle, lector dr. Margareta Gyurcsik a prezentat comunicarea *Sartre en Roumanie*, iar la Seminarul european al departamentelor de studii franceze din Wroclaw, comunicarea *L'enseignement du texte classique dans une perspective semiotique*.

La al IV-lea Congres internaţional Mapreal, care s-a ţinut la Berlin între 13-18 august 1979, prof.dr. Alfred Heinrich a prezentat comunicarea *Rolul profesorului în prelucrarea structurii cursului de istorie a literaturii ruse*.

La cel de al II-lea Congres internaţional de semiotică de la Viena, organizat în zilele de 2-6 iulie 1979, lector dr. Pia Teodorescu Brînzeu a prezentat comunicarea *Aspecte ale codificării în teatrul elisabethan.*

La lucrările celei de a V-a ediţii a Colocviului ştiinţific studenţesc "Mihai Eminescu", care s-a desfăşurat la Universitatea "Al. I. Cuza" din Iaşi, au participat 5 studenţi, obţinînd 4 premii.

În zilele de 9-11 noiembrie la Institutul de învăţămînt superior din Baia-Mare s-au desfăşurat lucrările celui de al XIII-lea Colocviu naţional studenţesc de folclor sub egida Societăţii studenţeşti de folclor şi etnologie. Din partea facultăţii noastre au participat 12 studenţi, dintre care 5 au prezentat comunicări. Comunicările au fost apreciate pentru originalitate şi ţinuta lor ştiinţifică. La acest colocviu studenţii timişoreni au prezentat şi 3 filme folclorice realizate în cadrul practicii productive.

În ediţia a II-a a Festivalului naţional "Cîntarea României", lector dr. Vasile Creţu a pregătit şi îndrumat colective artistice "Doina Timişului" şi grupul folcloric "Datina" al Facultăţii de filologie. Menţionăm că ambele ansambluri folclorice au obţinut premiul I pe ţară.

În cursul acestui an au obţinut titlul de doctor în filologie un număr de 6 cadre didactice şi 2 cercetători, cu temele următoare: lector Rodica Bărbat, *Eminescu şi esenţa poeziei moderne;* lector Herbert Bockel, *Dezvoltarea romanului de limbă germană din România în prima jumătate a secolului al XX-lea;* lector Marcel Pop-Corniş, *De la Herman Melville la Thomas Wolfe: poetica romanului american epopeic-simbolic;* asistentă Ametista Evseev, *Structura expresiilor frazeologice în limbile rusă şi română;* asistent Alexandru Metea, *Valorificarea artistică a limbii populare în proza de inspiraţie folclorică în a doua jumătatea a secolului al XIX-lea;* lector Aurel Scorobete, *Terminologia portului popular românesc (cu referire specială la Banat şi Transilvania;* cercet. şt. Doina Dascălu, *Limbajul criticii literarea româneşti;* cercet. şt. Crişu Dascălu, *Limbaj poetic românesc. O analiză din perspectiva textualizării.*

Semnalăm, de asemenea, publicarea, în acest an, a unor cărţi la editurile din ţară, şi anume: Traian Liviu Birăescu, *Proust azi,* Timişoara, Editura Facla, 115 p.; Livius Ciocârlie, *Negru şi alb,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 290 p.; G.I. Tohăneanu, *Arta evocării la Sadoveanu,* Timişoara, Editura Facla, 269 p.

Cărţile publicate s-au bucurat de o bună primire din partea specialiştilor.

În anul 1979 au apărut la Tipografia Universităţii următoarele cursuri: Francisc Király, *Lingvistică generală şi comparată I. Introducere în lingvistică,* 192 p.; Ileana Oancea, *Lingvistică generală şi comparată. II. Elemente de filologie romanică,* 168 p.; Ignat Florian Bociort, *Lucrări practice de esperanto-in-*

terlingvistică, 180 p.; Al. Belu, *Limba şi cultura latină în Transilvania şi Banat (secolele XVI- prima jumătate a secolului XIX-lea*, 112 p.; Galina Salapina - Mariana Popa, *Limba engleză contemporană, Morfologia*, partea a II-a, 179 p.; Galina Salapina - Mariana Popa, *Limba engleză contemporană. Sintaxa*, 159 p.; Maria Ţenchea, *Istoria limbii franceze*. Caiet de seminar, 120 p.; Aurelia Turcu, *Manual de limbă franceză*. Curs practic pentru anul I, 15o p.;Cristiana Gruia, *Choix de textes de spécialité en français destiné aux étudiants de deuxième et de troisième années de la Faculté d'études économiques*, 124 p.; Marin Bucă, *Tipurile de propoziţii în limba rusă contemporană*, 35 p.; Marin Bucă-Jiva Milin , *Gramatica limbii ruse. Sintaxa propoziţiei*, Curs practic , 147 p.; Grup mixt de cercetare cadre didactice şi studenţi, condus de conf. dr. Marin Bucă, *Dicţionarul de antonime al limbii ruse*, 299 p.; Traian Nădăban, *Istoria literaturii ruse sovietice* , 105 p.

Ca şi în anii precedenţi, în cursul anului 1979, Facultatea de filologie a continuat relaţiile de schimb cu publicaţiile de specialitate din străinătate.

VICTORIA STROESCU